QUE SAIS-JE ?

La littérature arthurienne

THIERRY DELCOURT
Conservateur en chef de la Bibliothèque municipale de Troyes



ISBN 2 13 051049 3

Dépôt légal — 1re édition : 2000, octobre

Introduction

LES ÉTUDES ARTHURIENNES

> « Li conte de Bretaigne sont si vain
> et plaisant. »
> Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, v. 9.

L'expression de *Littérature arthurienne* désigne un ensemble de textes extrêmement disparates, tant par le contexte historique, social et culturel dans lequel ils ont été écrits que par les genres littéraires auxquels ils appartiennent.

À l'origine, on trouve le souvenir déformé d'événements historiques, et des éléments folkloriques. Ce substrat légendaire semble avoir été fixé pour la première fois au début du XIIe s. par Geoffroy de Monmouth, Guillaume de Malmesbury et Wace. C'est alors que des écrivains s'emparèrent de ce matériau pour créer des œuvres littéraires, en lui combinant des références antiques, d'autres éléments folkloriques et leur propre imaginaire, ancré dans la société de leur temps. Tel semble bien avoir été le rôle pionnier de Marie de France, de Chrétien de Troyes, de Béroul.

De ce matériau complexe naquit une tradition littéraire – qu'on appelle « matière de Bretagne », « romans de la Table Ronde » ou « littérature arthurienne » – dont les auteurs puisèrent dans le vaste répertoire de motifs, de personnages, de références ainsi constitué et constamment enrichi. On y trouve des romans en vers, pour la plupart centrés sur une aventure ou un person-

nage, et, à partir du XIIIe s., de grandes œuvres en prose qui tendent à raconter, chacune à leur manière, le règne d'Arthur et l'aventure suprême de la quête du Saint Graal.

Née en langue française, dans le domaine des Plantagenêt, la littérature arthurienne s'est répandue dans tout le monde féodal, de la Norvège à la Sicile et à l'Allemagne. En proposant un modèle chevaleresque universel, elle devait profondément influencer la culture occidentale. Elle connut une longue éclipse à partir de la Renaissance, sauf en Grande-Bretagne, où elle survécut grâce à l'œuvre de Thomas Malory. Redécouverte avec le romantisme, elle est depuis le début du XXe s. un objet de recherche universitaire, mais aussi une source d'inspiration féconde pour de nombreux créateurs.

I. — Les pionniers du XIXe siècle

Les premiers érudits qui étudièrent la matière de Bretagne s'attachèrent avant tout à y trouver les vestiges de monuments perdus des âges « barbares » où la littérature n'était qu'orale. Ils tentèrent donc d'en dégager les éléments légendaires, « primitifs », en rejetant tout ce qui paraissait dénaturer la pureté originelle du mythe.

Mais tous les travaux savants du XIXe s. ne sont pas réductibles à cette approche : ainsi, *Parcival de Wolfram d'Eschenbach et la légende du Saint Graal*, publié en 1855 par G. A. Heinrich et sous-titré *Étude sur la littérature du Moyen Âge*, tente-t-il de situer l'œuvre dans son contexte social, littéraire, religieux et philosophique.

Les universitaires de la fin du XIXe s., marqués par le positivisme, réalisèrent un utile travail de défrichement en cherchant à déterminer la date des textes, leur origine géographique et linguistique, éventuellement l'identité de leur auteur, par des données objectives : étude de la langue et des manuscrits, dépouillement d'archives, examen critique des allusions aux événements ou personnages historiques... G. Paris, dans son article « Romans en

vers du cycle de la Table Ronde » pour l'*Histoire littéraire de la France*, a ainsi ouvert la voie aux recherches les plus variées.

II. — La critique interne des textes arthuriens

La première partie du XXe s. voit le passage d'une critique appliquée aux éléments externes à une approche nouvelle, qui vise à démontrer (ou à nier) la cohérence interne des textes. L'idée sous-jacente est que les manuscrits ne sont pas fiables, et que les romans que nous connaissons sont le plus souvent composites, résultat du travail d'auteurs-scribes-remanieurs. Ainsi se forma la longue théorie de ceux que F. Lot appelait les « chorizontes » (découpeurs), acharnés à débusquer les incohérences, les changements de ton, les variations dans le style ou la technique qui permettraient d'identifier les points de ravaudage ou les lacunes des textes. De longues polémiques déchirèrent ainsi la communauté scientifique arthurienne, notamment sur *Le Conte du Graal, Le Chevalier de la Charrette*, le cycle du *Lancelot-Graal*...

La question des origines et des sources était alors au centre des débats. Tenants de la théorie celtique et partisans des origines classiques et françaises s'affrontèrent avec ardeur. Parmi les premiers, R. S. Loomis fait figure de référence. Mais, parallèlement, se menait aussi un patient travail d'édition qui permit aux chercheurs de disposer progressivement de textes établis d'après les règles qu'avait édictées M. Roques pour les *Classiques français du Moyen Âge*. Aussi, dans les années 1940, les chercheurs (J. Frappier, P. Zumthor) abandonnèrent-ils la quête chimérique du texte idéal, et commencèrent à étudier la littérature arthurienne pour elle-même.

III. — Diversification des approches

Depuis les années 1970, la recherche explore les voies les plus diverses. Les travaux sur les origines historiques

ou légendaires se poursuivent, notamment au Royaume-Uni et en Bretagne. Parallèlement se développe, après plusieurs années d'éclipse, une recherche très active sur le substrat mythologique des textes. Elle dépasse désormais le domaine celtique pour embrasser les sources arabes, asiatiques, voire amérindiennes (Cl. Luttrell).

Les textes les plus étudiés sont les romans de Chrétien de Troyes, le *Lancelot-Graal* (en passe d'être rejoint par le *Tristan en prose*, enfin édité), en allemand *Tristan* et *Parzival*, en anglais *Sir Gawain and the Green Knight* et Malory. Les chercheurs s'attachent aux personnages, au décor, à l'utilisation de motifs récurrents (A. Guerreau-Jalabert), aux éléments folkloriques, au merveilleux, aux influences littéraires, mais aussi au vocabulaire, à la construction des phrases, à la récurrence des rimes ou des tournures, à la présence de proverbes, aux techniques et aux procédés littéraires... Bien qu'E. Faral ait montré l'importance de l'enseignement des Arts poétiques au Moyen Âge, l'approche linguistique démarre à peine.

La piste structuraliste ouverte par P. Zumthor continue d'être explorée (P. Gallais). Certains spécialistes s'efforcent d'appliquer aux romans des grilles d'interprétation symboliques, mystiques, alchimiques ou cryptographiques, voire psychanalytiques (J. György puis, dans la mouvance lacanienne, Ch. Méla). Les recherches anthropologiques initiées par Cl. Lévi-Strauss, J. Le Goff et P. Vidal-Naquet semblent en perte de vitesse.

Dans la lignée d'E. Köhler (*L'aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois*, 1956, trad. franç. en 1974), on cherche aussi à discerner des indices d'ancrage des textes dans la société de leur temps, en les confrontant aux matériaux historiques.

L'une des voies les plus fécondes est l'exploration des références d'un texte arthurien à l'autre (c'est ce qu'on appelle l'*intertextualité*, concept inauguré par Bachtine, Zumthor et Segre) : l'auteur reprend le modèle ancien, auquel son ancienneté donne une autorité particulière,

en l'enrichissant d'apports nouveaux. Dépassant la seule citation, il suit une démarche d'imitation et de réécriture. L'intertextualité ne s'attache pas qu'au retour des schèmes narratifs ou des personnages, mais aussi au réemploi de figures rhétoriques, de procédés descriptifs, d'un certain vocabulaire...

L'étude des manuscrits permet des recherches sur les circuits de diffusion des œuvres, les rapports entre texte et image, le rôle des scribes dans la réécriture des textes... Ph. Ménard, dans un article du *BBSIA* (vol. 49, 1997) ouvre de nouvelles et fécondes perspectives : plutôt que d'interroger sans cesse les romans en vers des XIIe-XIIIe s., il propose de s'attacher aux textes tardifs, aux réécritures, aux versions imprimées, pour étudier la réception de la matière de Bretagne après le Moyen Âge. Depuis les années 1980, les études arthuriennes dépassent en effet le cadre médiéval pour s'intéresser à la transcription des mythes aux époques moderne et contemporaine.

Après plusieurs décennies de théories qui se voulaient définitives, la recherche revient à davantage d'humilité face aux textes, qui appellent des lectures et des grilles d'interprétation multiples. Même contradictoires, celles-ci sont toutes légitimes si elles s'appuient sur les œuvres et tiennent compte du contexte dans lequel ils ont été créés et reçus. Histoire sociale, littérature, histoire des idées et des représentations peuvent alors s'enrichir mutuellement de la lecture toujours recommencée des textes arthuriens.

Chapitre I

LES ORIGINES

I. — L'origine historique de la légende arthurienne

L'historicité du personnage d'Arthur fait l'objet de débats depuis le XIX[e] s. L'étude critique des textes et des données archéologiques a permis d'identifier les éléments fondateurs de la légende arthurienne. Sauf découverte majeure, nous ne pouvons toutefois qu'émettre des hypothèses.

Il a probablement existé, à la fin du V[e] s., un chef breton qui s'illustra dans la lutte contre les envahisseurs anglo-saxons. Après son évacuation par les Romains, en 410, la Grande-Bretagne fut en effet en proie à d'incessantes guerres entre chefs celtes, dont certains firent appel aux Germains pour s'assurer la victoire.

Les plus anciennes mentions du nom d'Arthur se trouvent dans une élégie galloise, *Gododdin* (v. 600), et dans la *Vie* du saint irlandais Columba, sans doute écrite vers 700. Au début du IX[e] s., l'*Historia Brittonum* de Nennius relate les douze victoires d'un *dux bellorum* nommé Arthur contre les Saxons appelés par le roi Vortiger. Il semble que l'une de ces victoires soit la bataille de Badon, citée par ailleurs dans le *De excidio Britanniae* de Gildas (v. 540). Mais, pas plus que Bède le Vénérable (VIII[e] s.), Gildas ne mentionne le nom d'Arthur.

Nennius rapporte aussi deux légendes locales sur Arthur : un mégalithe porte la marque imprimée par la patte de son chien, pendant qu'il chassait un porc sauvage ; la tombe de son

fils, Amr, se trouve près de la source du Gamber (Herefordshire). Il semble donc que la tradition légendaire ait été fixée en partie dès le IXe s.

On note aussi deux allusions à Arthur dans les *Annales Cambriae*, un texte mis en forme après 950, mais qui pourrait avoir utilisé une source remontant au IXe s. : en 516 (bataille de Badon) et 537 (bataille de Camlann, où meurent Arthur et Mordred).

II. — Les poèmes gallois et la diffusion de la légende

La littérature celtique médiévale est avant tout orale. Œuvre de bardes professionnels, elle ne sera fixée par écrit que tardivement. Il ne faut donc pas se fonder sur la date des manuscrits (XIIe s. au plus tôt) pour déterminer la date de composition d'un poème.

La constitution de la légende d'Arthur s'amorce très tôt, puisque l'élégie *Gododdin* (v. 600) le mentionne déjà comme modèle absolu de bravoure. Des poèmes plus tardifs (IXe-Xe s.) le présentent en héros : dans *Preiddann Annwfn* (*le Sac de l'Au-delà*, attribué au barde Taliesin), il dirige une expédition contre l'Au-delà destinée à rapporter un chaudron magique ; dans le fragment *Quel homme est le portier ?* il apparaît entouré de compagnons : Cai, Mabon fils de Modron, Manawydan fils de Llyr, Lluch Lamhfadjan.

Le poème de *Culhwh et Olwen* (Xe s. ?) se situe dans un contexte arthurien : Arthur aide son parent Culhwh à gagner la fille du géant Ysbaddaden, Olwen, en remportant douze épreuves tel le combat contre un sanglier magique ou la découverte du chaudron magique où sera cuisiné le repas des noces des héros. On y trouve les noms de Guenièvre, Keu, Bédoier...

Enfin, Arthur est mentionné dans quelques vies de saints des XIe-XIIe s. Dans *La Vie de Saint Cadoc* (v. 1075), c'est un combattant valeureux, mais entêté, voire tyrannique. Son portrait n'est pas non plus toujours flatteur dans les *Vies* de saint Efflam, de saint Carannog, de saint Padarn (XIe s.) et de Gildas (v. 1145-1160).

À cette époque, plusieurs légendes bretonnes évoquent aussi le fait qu'Arthur n'est pas mort et reviendra un jour pour imposer la victoire des Bretons.

Les chartes montrent que les noms des grands héros arthuriens, Arthur, Gauvain, Perceval ou Tristan, commencent à se répandre dès le XI[e] ou le début du XII[e] s. dans la noblesse, en France, en Angleterre, aux Pays-Bas et dans la région du lac de Constance. Au même moment, des troubadours citent le nom de Tristan, et l'on connaît les premiers témoignages iconographiques de la légende.

Ainsi, une archivolte de la cathédrale de Modène, sans doute sculptée vers 1120-1140, représenterait Arthur et quatre de ses chevaliers (Isdernus, Galvaginus, Galvariun et Che) délivrant une femme (Winlogee) d'une forteresse défendue par Burmaltus, Mardoc et Carrado. Pour R. S. Loomis, il s'agirait de la fusion de plusieurs récits relatifs à l'enlèvement et à la délivrance de Guenièvre, qu'on trouve dans la *Vita Gildae*, de Caradoc de Llancarvan, le *Lanzelet*, *Le Lancelot en prose*, ainsi que dans *Durmart le Gallois.* La question fait débat, mais cette œuvre témoigne de la diffusion précoce d'éléments du légendaire arthurien, avant même qu'aucun texte ne les ait fixés.

À défaut de preuves irréfutables, l'hypothèse la plus largement répandue est que des conteurs professionnels bilingues, généralement des Bretons d'Armorique, diffusèrent le légendaire arthurien auprès des cours féodales françaises. Ils auraient fait connaître les personnages, les noms de lieux, les motifs folkloriques, les trames narratives, en les modifiant sans doute au gré de leur imagination, de leur mémoire ou des attentes de leur public.

Thomas fait par exemple allusion au conteur gallois Bréri, dont la *Deuxième Continuation de Perceval* dit qu'il raconta des histoires galloises à la cour de Poitiers (v. 1130 ?). Béroul se moque quant à lui des bateleurs qui ne connaissent pas les histoires qu'ils racontent.

Cependant, d'autres chercheurs ont mis en cause le rôle exclusif des conteurs bretons dans la diffusion des récits arthuriens. Ils émettent l'hypothèse d'inter-

médiaires écrits en latin, sur le modèle des œuvres de Geoffroy de Monmouth et de Gautier Map (J. Loth, J. Frappier, plus récemment P. Sims-Williams).

III. — Autour de Geoffroy de Monmouth

C'est au début du XIIe s. qu'Arthur commence à être représenté comme une figure historique. Les Plantagenêt, qui ont besoin de légitimer leur pouvoir sur les populations de Grande-Bretagne, s'inventent un héros dynastique comparable au Charlemagne des chansons de geste pour les Capétiens. Cette utilisation politique de la légende connaît son apogée en 1191 lorsque, sur ordre d'Henri II, les restes supposés d'Arthur et de Guenièvre sont exhumés à l'abbaye de Glastonbury, mettant un terme aux rêves bretons d'un retour du roi. On sait aussi que la cour anglo-normande joua un rôle essentiel dans le renouveau intellectuel et littéraire du XIIe s. (R. Bezzola).

L'initiateur de cette transformation paraît être **Guillaume de Malmesbury.** Son œuvre, les *Gesta Regum Anglorum* (entre 1100 et 1125), impose l'image d'un roi justicier, glorieux et redoutable, champion du christianisme contre les païens.

Mais c'est à un clerc de la cour d'Henri II, **Geoffroy de Monmouth,** qu'il revient d'avoir donné une forme réellement historique à la légende. Sa première œuvre, les *Prophetiae Merlini*, est une série d'incantations mystérieuses qui se présentent comme la traduction des prophéties que Merlin délivra au roi Vortigern (avant 1135). Puis il entreprend son *Historia regum Britanniae*, où il raconte l'histoire de la dynastie anglaise depuis l'arrivée de Brutus, arrière-petit-fils d'Énée, en Angleterre. L'*Historia* est une vaste chronique familiale, écrite dans une prose élégante propre à séduire la cour raffinée des Plantagenêt, et dont le centre concerne l'histoire d'Arthur. Elle est achevée au plus tard en 1138.

L'*Historia* relate la fuite d'Énée de Troie en flammes, la naissance de Brutus et l'arrivée des Troyens en Grande-Bretagne, l'installation de la royauté jusqu'à César, les rela-

tions avec Rome, et enfin les dévastations causées par les Barbares appelés par le roi Vortigern. Pour toute cette première partie, Geoffroy utilise notamment Virgile, Nennius, Bède le Vénérable. Il transcrit ensuite les *Prophetiae Merlini*, puis relate la renaissance de la Bretagne sous Ambroise et Uter.

Fils adultérin d'Uter Pendragon et d'Igerne, reine de Cornouailles, Arthur est élevé loin de la cour par Merlin. Après la mort d'Uter, il s'impose en retirant l'épée Caliburnus de la pierre où elle était fichée. Il s'allie aux Bretons d'Armorique conduits par Hoël et met en déroute les Saxons après douze victoires. Il épouse Guenhuara, puis conquiert la Gaule et, refusant de payer tribut à l'empereur, marche sur Rome. Il confie alors le royaume à son neveu Mordred.

Au terme d'une campagne difficile, pendant laquelle il terrasse un dragon au Mont-Saint-Michel et vainc l'empereur Lucius Iberius, Arthur doit faire face à la rébellion de Mordred, qui veut épouser Guenhuara. La bataille finale a lieu en Cornouailles : Mordred est tué mais Arthur, blessé à mort, se fait porter dans l'île magique d'Avalon et Guenièvre se retire au couvent.

L'*Historia* s'achève sur le départ des Bretons, qui se réfugient en Armorique, en Irlande et au pays de Galles.

Dès le Moyen Âge, on a reproché à Geoffroy de Monmouth de n'avoir pas respecté la vérité. Aux sources historiques proprement dites (Nennius, Bède le Vénérable), il combine en effet des éléments folkloriques ou légendaires et n'hésite pas à modifier les données à sa disposition afin de leur donner une coloration plus courtoise. Ainsi, le récit de la naissance d'Arthur s'inspire à la fois des légendes d'Hercule et d'Alexandre, et des épisodes bibliques du péché de David et de la naissance de Salomon. La figure du roi, simple chef de guerre chez Nennius, subit une réelle amplification. C'est désormais un souverain cultivé, digne de supplanter l'empereur de Rome. Le rayonnement de sa cour et sa largesse attirent les jeunes chevaliers. Plus qu'un conquérant, Arthur apparaît comme un monarque civilisateur.

On connaît trois rédactions de l'*Historia regum Britanniae*, conservées dans plus de 250 manuscrits, sans compter plusieurs adaptations en français. Elle connut donc une diffusion considérable, et nombre d'écrivains y puisèrent directement des informations pour leurs œuvres.

Vers 1148, Geoffroy de Monmouth rédige la *Vita Merlini*, où il développe les données concernant le début et la fin du règne d'Arthur. Ce bref livre peut se lire à la fois comme un roman d'aventures et comme un texte énigmatique qui recèle un sens caché. Merlin, sans doute inspiré du barde gallois Myrddhin, y est présenté comme un homme sauvage, ancien roi des Démètes vivant dans les bois avec sa femme Guendeloena. Astrologue et maître du temps, magicien et poète, bon connaisseur de la nature, sarcastique et souvent fantasque, perturbateur même, c'est un personnage ambigu et secret dont le rire sardonique rappelle la naissance diabolique.

IV. — Le *Brut* de Wace

Vers 1155, un chanoine de Bayeux, **Wace,** rédige une histoire d'Angleterre en français, le *Roman de Brut*, qui est dédiée à Aliénor d'Aquitaine (15 000 v.)

Il s'inspire principalement du texte de Geoffroy, tout en lui apportant de substantielles modifications : outre la fréquence du style direct et des dialogues, indices d'une délivrance orale, on note la suppression de personnages secondaires, l'omission de certains passages violents ou purement religieux, le traitement des personnages féminins (au premier rang desquels Guenièvre). Arthur, qu'il décrit comme courageux, généreux, humain, est un souverain idéal, guerrier, chrétien, et libéral, l'égal de Charlemagne et d'Alexandre et sans doute un modèle pour Henri II : cette image majestueuse ne se retrouvera guère dans les romans ultérieurs en vers.

Plus encore que Geoffroy, Wace ménage les Bretons. Il est le premier à mentionner la Table Ronde et la légende selon laquelle Arthur, demeuré en Avalon, reviendra un jour libérer son peuple. Dans son œuvre

suivante, le *Roman de Rou*, il fera allusion à la forêt de Brocéliande.

Sans jamais se prononcer clairement, Wace marque une certaine distance avec les fables qu'il raconte : témoin d'un moment crucial de l'histoire littéraire, il incarne ainsi le passage du statut de conteur à celui de romancier qui réinterprète sa matière.

Son œuvre, vivante et enjouée, précise, excellant dans les descriptions, a favorisé la diffusion de la matière de Bretagne auprès de l'aristocratie. Grâce à la suppression des références à la situation de l'Angleterre du XIIe s., elle prend un caractère universel. Par la simplicité de son déroulement – de l'enfance cachée à l'irrésistible ascension vers la puissance, et enfin à la catastrophe finale – l'histoire d'Arthur acquiert une dimension proprement mythique (E. Baumgartner).

Après Wace, et pendant près d'un siècle, la littérature arthurienne se crée en français, et c'est à partir des modèles français qu'elle se diffuse dans les autres langues européennes.

Chapitre II

CHRÉTIEN DE TROYES

Du fondateur de la littérature arthurienne en français, on ne sait quasiment rien, sinon ce qu'il dit de lui dans les prologues de ses romans.

Chrétien est un clerc, c'est-à-dire un écrivain professionnel, qui travaille au service de la cour de Champagne au temps d'Henri le Libéral et de sa femme Marie. Il connaît Virgile, Ovide, Quinte-Curce, mais aussi Geoffroy de Monmouth et les Écritures. Peut-être, si l'on en croit *Philomena* (où l'auteur se nomme « Crestiiens li Gois ») s'agit-il d'un juif converti, dans cette ville de Troyes où la communauté israélite est si nombreuse ?

La chronologie des œuvres de Chrétien de Troyes a pu être reconstituée de la manière suivante :

— avant 1170 : les œuvres ovidiennes (dont seule subsiste *Philomena*) et le roman *du roi Marc et d'Ysalt la blonde* (perdu) ;
— v. 1170 : *Érec et Énide* ;
— v. 1176 : *Cligès* ;
— v. 1177-1181 : *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)* et *Le Chevalier au Lion (Yvain),* qui auraient été rédigés concurremment ;
— après 1181 : *Le Conte du Graal (Perceval),* que la mort l'empêche sans doute d'achever.

Deux chansons courtoises sont probablement aussi de Chrétien de Troyes. Quant au roman de *Guillaume d'Angleterre*, qui se donne pour auteur un certain Chrétien, il ne paraît pas devoir lui être attribué.

Chrétien de Troyes est le premier à adapter en français la matière de Bretagne sous une forme romanesque. Il est surtout l'inventeur d'un style où s'allient « un talent de conteur aimant la verve, le mouvement, le pittoresque, et une conscience de moraliste et d'artiste » (J. Frappier), et d'un genre où se rencontrent l'aventure chevaleresque, la courtoisie et le merveilleux celtique. On s'accorde à reconnaître en lui l'un des plus grands écrivains de la littérature française.

I. — L'œuvre de Chrétien de Troyes

L'œuvre de Chrétien de Troyes s'inscrit dans le contexte particulier de la cour de Champagne qui, à la fin du XIIe s., joue un rôle comparable à celle des Plantagenêt sur le plan littéraire et artistique. La récente découverte de la bibliothèque personnelle d'Henri le Libéral a permis de confirmer l'importance de son mécénat (P. Stirnemann). Les romans de Chrétien de Troyes reflètent les idéaux politiques et culturels du milieu pour lequel ils ont été écrits. Ils mettent en scène un modèle de cour aristocratique où s'allient le goût pour l'amour courtois, l'attrait de l'aventure, et les aspirations religieuses que symbolise l'esprit de croisade (J.-Ch. Payen).

Érec et Énide. — Dans le prologue de son roman, Chrétien prétend avoir utilisé un conte d'aventure, dont il a voulu faire une « molt bele conjointure ». Il est probable qu'il s'agit d'un récit celtique, voisin du conte gallois de *Geraint ap Erbin*. Les épisodes de la Chasse au Blanc Cerf et de la Joie de la Cour sont aussi empruntés à la mythologie celtique. Mais Chrétien combine ces éléments folkloriques avec des traits tirés des romans antiques *(Eneas* et *Roman de Troie),* du *Brut* de Wace et de sa propre imagination pour créer une œuvre entièrement originale, aux sens multiples.

Selon R. Bezzola, le roman obéit à une structure bipartite : « Au bonheur factice des deux époux tel qu'il se réalise à la fin de la première partie par les noces

d'Érec et d'Énide s'oppose la "Joie de la Cour" suivie du couronnement d'Érec et de sa femme rendus à la société ». Cependant, la plupart des critiques insistent sur sa structure tripartite :

— La première partie (jusqu'au v. 1796) raconte le mariage du héros et la crise qui entraîne son départ. À cause de son amour pour Énide, Érec oublie de se conduire en chevalier, ce dont se lamente la jeune femme. Érec décide alors de mettre l'amour d'Énide à l'épreuve. Dans cette partie, deux coutumes mises en parallèle – la Chasse au Blanc Cerf et le Tournoi de l'épervier – révèlent l'opposition entre les intérêts du roi (maintenir l'harmonie de la cour) et l'aventure chevaleresque.

— Dans l'épisode central, les aventures se succèdent suivant un schéma proche du conte de Griselidis. Elles apparaissent comme l'expiation de la double faute des époux. La quête s'achève sur la réconciliation de la prouesse et de l'amour, grâce à l'union d'Érec et Énide.

— Enfin, l'épisode final de la *Joie de la Cour* est comme le reflet inverse du début du roman : la réclusion de Mabonagrain et de son amie, cousine d'Énide, renvoie à l'isolement amoureux d'Érec et Énide. Le nom même de *Joie de la Cour* ne trouve sa justification qu'à la fin de l'aventure : la victoire d'Érec rend à la cour la joie qui la caractérise, et le roman s'achève sur le couronnement d'Érec. Cet épisode énigmatique a fait l'objet d'une quantité d'interprétations.

Il est difficile de dégager un sens unique au roman, tant sa matière est riche et variée. Une interprétation ancienne voulait que la « recréantise », l'oubli des valeurs chevaleresques, en constituât le thème principal, et qu'il affirmât la primauté de la prouesse et de la gloire sur l'amour. Le mariage d'Érec et Énide entraîne conflits, dissensions, et un comportement déroutant où se côtoient la tendresse, la cruauté et les doutes. Tandis qu'Érec s'impose par sa prouesse, Énide est une héroïne pathétique, rejetée et pourtant toujours aimante.

En ce sens, *Érec* serait à la fois un roman idyllique qui échoue – puisque le mariage des héros ne suffit pas à l'achever – et une apologie du mariage, considéré non comme un don définitif, mais comme un bonheur qui se construit peu à peu sur l'estime de l'autre. R. Bezzola propose toutefois une tout autre interprétation, qui

oppose l'illusion du bonheur dans le mariage et l'amour, condition de l'harmonie entre le monde extérieur et le héros.

Érec est le premier roman psychologique de notre littérature : les sentiments et les pensées des héros nourrissent sa progression, rythmée par une succession d'épisodes d'une étonnante variété. Coutumes, combats, enchantements, périodes de douleur et de joie, scènes d'action, de réflexion, drames imprévus et moments comiques alternent avec un rare bonheur, sans un temps mort.

Cligès.— Le second roman de Chrétien de Troyes (v. 1176) ne se rattache que partiellement au domaine arthurien. Principalement située à Byzance, l'histoire se déplace épisodiquement vers l'Angleterre, lieu des aventures qualifiantes et refuge des véritables chevaliers. L'alternance entre les deux lieux symbolise le nouvel intérêt pour le roman breton au détriment du roman antique.

Alexandre, fils de l'empereur de Constantinople, vient se faire adouber à la cour d'Arthur. Accompagnant le roi en Petite-Bretagne, il tombe amoureux de Soredamor pendant la traversée. Il aide ensuite Arthur à combattre la révolte d'Angrès, à qui celui-ci avait confié la garde du royaume pendant son séjour en Petite-Bretagne. La reine favorise le mariage d'Alexandre et de Soredamor, qui ont un fils, Cligès.

À la mort de l'empereur, le frère d'Alexandre, Alis, s'empare du pouvoir. Alexandre se rend à Constantinople et n'accepte de partager le pouvoir avec Alis que s'il ne se marie jamais, afin que Cligès lui succède. Mais, à la mort d'Alexandre, les barons poussent Alis à épouser la fille de l'empereur d'Allemagne, Fenice, déjà fiancée au duc de Saxe. Or, dès qu'elle voit Cligès, elle tombe amoureuse de lui. Sa nourrice, Thessala, prépare alors un philtre qui donne à Alis l'illusion de posséder Fenice. Après avoir repoussé une attaque du duc de Saxe, Cligès se rend à la cour d'Arthur, où il se fait adouber. À son retour, il déclare son amour à Fenice. Thessala fait alors boire à sa maîtresse un nouveau philtre qui lui donne l'apparence d'une morte. Malgré les soupçons des médecins de Salerne, Fenice est enterrée. Ranimée le soir même, elle se cache avec Cligès dans une tour retirée. Mais, après quinze

mois, un chevalier les surprend et avertit Alis. Cligès, Fenice et Thessala se réfugient chez Arthur, qui lance une grande expédition punitive contre l'empereur. Celui-ci meurt de dépit, et Cligès peut épouser Fenice.

À la suite d'E. Köhler, maints critiques ont interprété *Cligès* comme l'anti-*Tristan*. En effet, les` histoires d'amour d'Alexandre et Soredamor, puis de Cligès et Fenice, sont constamment comparées et opposées à celle de Tristan et Iseut : Alexandre et Soredamor tombent amoureux lors d'une traversée en mer ; Fenice refuse de se partager entre son mari et son amant (d'où le premier philtre, qui permet d'éviter la consommation du mariage) puis, « pour ne pas être une autre Ysolt la Blonde », d'afficher publiquement son amour pour Cligès.

Chrétien de Troyes semble donc avoir cherché une solution moralement satisfaisante au problème de la passion d'amour soulevé par *Tristan et Iseut*. En doublant l'histoire de Cligès et Fénice de celle d'Alexandre et Soredamor, il a sans doute voulu affirmer que l'amour est compatible avec le mariage, qu'il sort grandi des difficultés, et qu'il n'a pas toujours une issue tragique. Aussi, plutôt qu'un *Anti-Tristan*, G. Paris et A. Micha y voient un *Tristan* revu et corrigé, « mieux adapté que l'ancien au goût et aux façons de sentir de la haute société française du XIIe s. ». La postérité littéraire limitée de *Cligès* tend toutefois à prouver l'échec du projet.

En s'intéressant surtout à trois axes de recherche – les rapports avec l'histoire de Tristan, les sources légendaires, le roman comme œuvre non arthurienne de Chrétien – on a souvent négligé d'analyser *Cligès* dans ses rapports littéraires avec les autres romans de Chrétien de Troyes. Si l'on s'en tient aux trois thématiques, constantes dans son œuvre, de la quête chevaleresque de la gloire, de la frustration des amants, et du conflit entre l'amour et la raison, il semble bien que *Cligès* s'inscrive dans l'évolution romanesque de Chrétien. La présence de Lancelot et de Perceval est d'ailleurs un signe d'ancrage dans un projet arthurien plus global.

Cligès est aussi un divertissement intellectuel brillant, où se combinent la peinture de la vie réelle, une psychologie raffinée et des débats intérieurs subtils, à la limite de la préciosité. Son ton souvent ironique, la présence de moments comiques, l'alternance de scènes guerrières et d'épisodes sentimentaux lui donnent une coloration ambiguë.

Depuis G. Paris, la plupart des érudits ont mis en avant certaines maladresses et reprochent au roman son caractère assez artificiel, mais tous s'accordent à y retrouver le talent habituel de Chrétien pour réinterpréter ses sources.

Le Chevalier de la Charrette (Lancelot). — *Le Chevalier de la Charrette* a probablement été rédigé vers 1177-1181. Dans le prologue, Chrétien de Troyes indique que c'est *ma dame de Champaigne* qui lui a fourni la *matere* et le *san* du roman.

Un jour d'Ascension, un chevalier inconnu se présente à la cour. Il a fait de nombreux prisonniers, qu'il ne rendra que si un chevalier accepte de défendre Guenièvre contre lui. Arthur relève le défi, et confie Guenièvre à Keu. Mais le cheval de Keu revient seul, ensanglanté. Gauvain, parti à sa recherche, rencontre un chevalier à qui il donne l'un de ses chevaux, avant de le retrouver peu après, suivant à pied une charrette d'infamie : c'est Lancelot, qui accepte de monter sur la charrette pour retrouver la reine. Les deux chevaliers sont hébergés dans un château, où Lancelot triomphe de l'épreuve du Lit Périlleux, avant de voir Méléagant emmener la reine au pays de Gorre. Deux chemins sont possibles pour s'y rendre : Gauvain choisit le Pont sous l'Eau, et Lancelot le Pont de l'Épée.

Lancelot résiste aux avances d'une demoiselle, puis découvre près d'une fontaine un peigne de la reine qui le plonge dans une profonde rêverie. Dans un cimetière, il soulève sa propre pierre tombale, ce qui le désigne comme le libérateur des prisonniers de Gorre. Après avoir franchi le Passage des Pierres et s'être blessé au Pont de l'Épée, il est accueilli par le roi de Gorre, Baudemagu. Son fils Méléagant engage le duel : exalté par la vue de la reine, Lancelot l'emporterait si le combat n'était arrêté. Il reprendra dans un an à la cour d'Arthur.

La reine réserve un accueil glacial à Lancelot, qui part aussitôt à la recherche de Gauvain. Mais il est arrêté par les habi-

tants du pays, et la nouvelle de sa mort se répand. Guenièvre veut se tuer. Lancelot, apprenant cette nouvelle, veut mourir à son tour. Finalement, de retour chez Baudemagu, Lancelot apprend que la reine lui reproche d'avoir hésité à monter dans la charrette « le temps de deux pas ». Lancelot et Guenièvre, réconciliés, passent une nuit d'amour.

Les chevaliers sont délivrés, la reine et Gauvain rejoignent la cour, mais Méléagant retient Lancelot prisonnier. Celui-ci réussit à participer – *incognito* – au tournoi de la dame de Noauz. Après le tournoi, Méléagant le fait enfermer dans une tour murée. Au v. 6146, Chrétien laisse à Geoffroy de Lagny le soin d'achever le roman : Méléagant se présente à la cour au jour prévu pour le duel avec Lancelot. En l'absence de celui-ci, toujours prisonnier, Gauvain se propose pour combattre. Mais Lancelot arrive par surprise et décapite son adversaire.

La trame du roman semble combiner les thèmes folkloriques du « Bel Inconnu » et de l'enlèvement de la reine dans l'Autre Monde, ce royaume de Gorre dont Lancelot est le libérateur. Lancelot représenterait donc à la fois le type du *fin'amant* et une figure de héros psychopompe, tandis que Guenièvre rappellerait les fées celtiques qui franchissent à leur gré la frontière entre le monde des vivants et celui des morts. Mais on peut aussi évoquer les mythes d'Orphée et d'Eurydice, ou de Perséphone enlevée par Hadès.

Il semble en tout cas que Chrétien se soit inspiré de plusieurs récits indépendants, qu'il aurait liés en inventant l'amour adultère de Lancelot et Guenièvre, inspiré du *Tristan*.

En effet, si l'on en croit le *Lanzelet*, d'Ulrich von Zatzikhoven, un roman allemand probablement adapté d'un texte anglo-normand en vers antérieur au *Chevalier de la Charrette* (fin du XIIe s.), Lancelot n'était originellement pas amoureux de Guenièvre. C'était un héros dont l'histoire suit le modèle du *Bel Inconnu*. D'ailleurs, le récit de l'enlèvement de Guenièvre par Melvas, dans la *Vita Gildae* (v. 1145-1160), ne fait nulle mention de l'intervention de Lancelot.

Le Chevalier de la Charrette est un roman paradoxal. L'interprétation la plus communément admise, depuis les travaux de M. Lot-Borodine, est qu'il met en scène le conflit entre la coutume chevaleresque et

l'amour : l'amour ignorerait les conventions sociales (telle la charrette d'infamie) et permettrait au chevalier de se dépasser en le poussant à un total don de soi. Mais, comme dans les romans de Tristan, l'adultère menacerait l'autre base de la société arthurienne, la loyauté envers le roi. Cette contradiction ne se résoudrait que par le renoncement, qui permet la rédemption.

Selon J.-Ch. Payen, l'explication de ce paradoxe serait dans le prologue du roman. En rejetant la responsabilité du sujet sur Marie de Champagne, Chrétien de Troyes exprimerait un refus moraliste de l'adultère et défendrait le mariage, comme dans *Érec* et *Cligès*.

En tout état de cause, l'amour évoqué par Chrétien de Troyes n'est pas la passion incontrôlée de Tristan et Iseut. Après une première partie qui présente l'amour absolu, égocentrique et extatique, de Lancelot pour Guenièvre, le roman raconte comment Lancelot obtient les faveurs de la reine par sa prouesse. Comme l'a montré M. Roques, il s'agit bien de la soumission absolue du chevalier à sa dame, telle qu'elle est définie et codifiée par les règles de la *fin'amor*. Mais le roman est aussi un portrait tout en nuances de Guenièvre, dont les sentiments évoluent d'une certaine indifférence à l'amour charnel, en passant par le désespoir le plus violent lorsqu'elle croit Lancelot mort. Ainsi, l'adoration du chevalier emporte finalement l'amour de sa dame.

Comme toujours, l'écriture de Chrétien joue habilement sur les contrastes, entre le raffinement de la cour d'Arthur et la charrette d'infamie, la bonhomie de Baudemagu et le caractère néfaste de son fils, les moments de lyrisme amoureux et les épisodes plaisants. De même, la double quête de Gauvain et de Lancelot met en valeur les aventures de Lancelot, tandis que Gauvain ne dépasse pas le Pont sous l'Eau.

L'auteur se départit rarement d'une discrète ironie, notamment dans sa façon de traiter le merveilleux. Ainsi, dans quatre épisodes (le Lit Périlleux, le combat avec sept adversaires qui ont assailli la demoiselle chez qui il va passer la nuit, le Passage des Pierres et le Pont de l'Épée), les aventures dont triomphe

Lancelot sont moins terribles qu'annoncé. Et, lorsqu'il appelle la Dame du Lac à son secours en regardant l'anneau magique qu'elle lui a donné, *il voit bien a son apel et a la pierre de l'anel qu'il n'i a point d'anchantement.*

Plus généralement, Chrétien pratique le mélange des genres : à quelques éléments de merveilleux, il mêle l'humour, les combats chevaleresques, les scènes de foule, les dangers et les attraits de l'aventure, et plusieurs moments lyriques pleins d'émotion.

L'importance littéraire du *Chevalier de la Charrette* est considérable. Au-delà du motif de l'aventure, déjà présent dans *Érec* et *Cligès*, celui de la quête constituera la trame de la plupart des œuvres arthuriennes ultérieures. La structure du roman, qui alterne les aventures de Gauvain et celles de Lancelot, inaugure la technique de l'entrelacement. La figure de Lancelot fixe le modèle du parfait chevalier, qui concilie l'amour dévoué à sa dame et la prouesse guerrière. Enfin, comme plus tard celle du *Conte du Graal*, la fin du *Chevalier de la Charrette* demeure ouverte, offrant la possibilité de multiples développements qui nourriront le *Lancelot en prose* et le *Perlesvaus*.

Le Chevalier au Lion (Yvain). — Chrétien de Troyes a sans doute écrit *Le Chevalier au Lion* parallèlement au *Chevalier de la Charrette* (hypothèse émise pour la première fois par A. Fourrier) : on a pu parler de « romans-compagnons » qui se répondent et se réfléchissent.

Le roman suit une structure symétrique tripartite qui rappelle, de manière plus réussie encore, celle d'*Érec et Énide*. Sa construction s'articule autour de la fontaine, lieu central où le héros revient périodiquement et qui marque la progression du récit.

L'introduction commence par l'aventure de la fontaine de Brocéliande et s'achève sur le mariage d'Yvain et de Laudine. Pour certains critiques, elle suit un schéma traditionnel de conte : le héros, jeune chevalier impétueux, pénètre dans un lieu magique, écart de l'Autre Monde, qui appartient à une femme de toute beauté. Pour payer son intrusion, il doit com-

battre un géant, gardien du lieu. Si le roman s'achevait ici, il s'agirait d'un récit idyllique. D'autres savants (R. Dragonetti) insistent sur le caractère triple de cette première partie, symbolisé par le glissement de la voix de l'écrivain à celle de Calogrenant, puis la mise au premier plan d'Yvain.

La deuxième partie est un moment de crise qui aboutit à la faute du héros : pris par les aventures, Yvain oublie la promesse faite à Laudine de revenir après un an. La troisième partie met en scène sa rédemption : devenu fou, Yvain regagne les faveurs de Laudine grâce au lion qu'il a autrefois sauvé. La reconquête du bonheur perdu passe par une suite d'aventures qualifiantes, empreintes de magie, et par un effort constant du héros pour se perfectionner, tant sur le plan chrétien que dans ses rapports humains avec les autres.

La thématique n'est pas originale : comment concilier l'amour, le mariage et l'honneur chevaleresque ? Mais chacun s'accorde à reconnaître dans *Le Chevalier au Lion* « le meilleur des romans de Chrétien de Troyes par la variété de ses épisodes, l'intérêt de ses situations psychologiques et la délicatesse de ses études du sentiment » (M. Roques). Ce jugement était déjà celui de J. Frappier en 1969 : « *Le Chevalier au Lion* n'est pas l'œuvre la plus émouvante de Chrétien. On peut estimer qu'il est moins dramatique et moins exaltant que la *Charrette* ou *Le Conte du Graal*, mais sa qualité particulière est d'exprimer un sentiment de plénitude et d'harmonie qui semble correspondre à un moment d'apogée dans l'évolution romanesque d'une éthique mondaine de la courtoisie. » Sa richesse peut se juger au nombre d'interprétations et d'analyses dont il a fait l'objet.

Le roman se passe de référence à un texte source, même s'il s'inspire très probablement d'un conte dont dériverait aussi l'histoire galloise d'*Owein et Lunet* (hypothèse émise par J. Frappier et R.-S. Loomis). Mais il est parcouru par un système intertextuel complexe, qui renvoie à Wace, à Ovide, au *Chevalier de la Charrette*, et sans doute à *Tristan*.

Le roman offre une palette très variée de caractères secondaires, et associe avec bonheur des moments d'émotion, voire de tragédie (la folie d'Yvain), des scènes plaisantes, de beaux combats, des péripéties surpre-

nantes et des éléments de merveilleux. Mais Chrétien fait aussi preuve de réalisme, à travers l'épisode de Pesme Aventure, qui décrit de manière convaincante la condition ouvrière au Moyen Âge, ou dans le personnage de Laudine, en qui G. Duby et M. Roques voient une représentation de la situation de la femme dans la société féodale.

De nombreux critiques croient que Laudine incarnerait l'inconstance des femmes. Mais cette interprétation fait peu de cas de la subtilité de l'auteur (Ph. Ménard). C'est en effet grâce à l'exigence de sa femme qu'Yvain progresse vers la découverte de l'honneur véritable, au-delà du service de sa dame : il devient le défenseur des faibles – demoiselles spoliées, violées ou injustement condamnées, ouvrières exploitées. J. Ribard va plus loin encore : s'appuyant sur une interprétation symbolique, il voit en Yvain une figure christique, dont le cheminement serait un parcours de rédemption.

Le Conte du Graal (Perceval). — Chrétien de Troyes a écrit son dernier roman à la demande du comte de Flandre, Philippe d'Alsace, sans doute lorsque celui-ci séjournait à la cour de Champagne, vers 1182. Ce long roman (7 000 v.) jouit d'une tradition manuscrite particulièrement riche. Les copistes étant souvent intervenus, il est difficile de déterminer quelle est la version la plus proche de l'original (D. Poirion).

Le jeune Perceval, élevé à l'écart du monde, rencontre dans la forêt cinq chevaliers en armure. Ébloui au point de les prendre pour des anges, il se rend auprès d'Arthur pour se faire adouber. Son départ cause la mort de sa mère. En chemin, il rencontre la Demoiselle à la Tente et l'embrasse de force. Lors de son arrivée à la cour, Perceval abat le Chevalier Vermeil, venu outrager Arthur. Puis il rejoint le château de Gornemant de Goort, qui l'arme chevalier et lui donne des conseils de conduite. Il vainc ensuite les assiégeants de Beaurepaire, où il tombe amoureux de Blanchefleur.

Après avoir appris la mort de sa mère, Perceval est arrêté par une rivière où pêchent deux personnages qui lui proposent de l'héberger. Au château, apparu comme par enchantement, il se voit offrir une épée forgée par Trébuchet. Assis à côté d'un

infirme, le Roi Pêcheur, il assiste à plusieurs passages d'un cortège mystérieux où se succèdent un jeune homme portant une lance dont la pointe saigne, une demoiselle portant un « graal » et une autre un « tailloir » d'argent. Respectant trop scrupuleusement les conseils de Gornemant, Perceval n'ose demander qui l'on sert et ce que contient le graal. À son réveil, le lendemain, le château est vide.

Perceval reprend la route et rencontre sa cousine. Lui qui ignorait jusqu'alors son nom, le « devine ». Sa cousine lui révèle qu'en ne posant pas les questions attendues, il n'a pas permis au roi infirme de guérir et de gouverner sa terre. C'est son péché qui est cause de son silence : il a fait mourir sa mère de chagrin. Perceval rencontre la Demoiselle de la Tente, habillée de haillons parce que son ami croit qu'elle l'a trompé. Perceval le vainc et l'envoie comme prisonnier à la cour.

Un matin de neige, Perceval tombe en contemplation devant trois gouttes de sang qui lui rappellent le visage de Blanchefleur. Seul Gauvain parvient à le tirer de sa rêverie. Perceval revient à la cour, où la Demoiselle hideuse l'accuse d'avoir gardé le silence au château du Roi Pêcheur. Gauvain part secourir la demoiselle assiégée à Montesclaire, Girflet se rend au Château Orgueilleux, et Perceval reprend la quête du graal et de la lance qui saigne.

Le récit passe alors à Gauvain, qui doit se battre en duel contre Guingambrésil. Il prend part au tournoi organisé par la Pucelle aux Petites Manches, puis, surpris en train d'embrasser la sœur du roi d'Escavalon, est attaqué par la commune. Seule l'intervention de Guingambrésil lui permet d'échapper à la mort : le duel est renvoyé à un an ; dans l'intervalle, Gauvain mènera la quête de la lance qui saigne.

Perceval, pendant cinq ans d'errance, a multiplié les exploits chevaleresques mais oublié Dieu. Un vendredi saint, il croise des pénitents qui lui reprochent de chevaucher. Perceval, repentant, se rend chez un ermite qui lui rappelle sa faute et élucide le mystère du graal : il contient une seule hostie qui suffit à maintenir en vie le vieux père du Roi Pêcheur. On apprend que l'ermite est le frère du vieux Roi et de la mère de Perceval. Perceval, absous, communie le jour de Pâques.

Gauvain arrive au Château des Reines, où il trouve sa grand mère, sa mère et sa sœur Clarissant. Il doit y rester prisonnier mais peut sortir pour une journée, pendant laquelle il relève le défi de l'Orgueilleuse de Logres et organise un duel avec Guiromelant, qui est amoureux de Clarissant. Arthur est prévenu du duel [ici s'arrête le roman].

Le Conte du Graal marque un profond renouvellement dans l'œuvre du romancier. L'amour courtois, pré-

sent à travers Blanchefleur et Gauvain, passe à l'arrière-plan. L'aventure plus ou moins gratuite, soumise aux seules lois du hasard, disparaît. Roman d'apprentissage pour A. Micha (voire d'initiation, selon P. Gallais et J.-Cl. Lozac'hmeur), roman de la prédestination, *Le Conte du Graal* est aussi un roman de la quête. Mais les critiques discutent l'objet véritable de la quête de Perceval : chevalerie charitable (M. Accarie), ou connaissance spirituelle (J. Ribard). *Le Conte du Graal*, placé sous la triple invocation de l'Évangile, de saint Paul et de la Charité, est à la fois un roman de chevalerie et une œuvre chrétienne. Mais, en évitant tout didactisme, Chrétien de Troyes permet au lecteur de choisir lui-même le sens qu'il veut lui donner.

De ce fait, la question de l'unité de l'œuvre a divisé la critique. Le *Conte du Graal* combine les aventures de Perceval et de Gauvain : certains érudits ont donc imaginé que seuls les 4 700 premiers vers étaient de Chrétien. D'autres (G. Gröber, E. Hoepffner, M. de Riquer) ont vu dans le roman la réunion, par un épigone, de deux textes inachevés (un roman de *Perceval*, et un roman de *Gauvain et l'Orgueilleuse de Logres*). En réalité, l'alternance des aventures du héros et de Gauvain se trouve déjà dans *Le Chevalier de la Charrette*, et *Le Conte du Graal* peut se lire comme un miroir réfléchissant : tandis que Perceval progresse de l'innocence à la conscience en passant par le péché et le repentir, Gauvain, qui incarne d'abord la perfection chevaleresque, se transforme en personnage errant qui connaît la honte et l'humiliation.

Mais c'est bien sûr la question du Graal qui a suscité les débats les plus vifs.

Le terme *graal* est un mot rare qui apparaît pour la première fois vers 1160-1170 dans le *Roman d'Alexandre*. Il remonterait à un mot bas-latin, *gradalis*, d'étymologie obscure, qui désigne un plat ou une écuelle d'assez grande taille. En langue d'oc, on relève une allusion à Perceval et au Graal chez un troubadour actif entre 1140 et 1163, Rigaut de Barbezieux, indice que la légende préexistait à Chrétien de Troyes.

L'interprétation du cortège du Graal a fait l'objet d'échanges passionnés entre les tenants de l'origine chrétienne et ceux de l'origine celtique. Les premiers (M. Lot-Borodine, M. Roques, A. Micha) l'ont rapproché de diverses liturgies : délivrance du viatique aux malades, rite orthodoxe de la Grande Entrée, où la lance joue un rôle important, voire (M. de Riquer) fête juive de Pessah, avec ses questions rituelles. Ces hypothèses sont peu satisfaisantes, dans la mesure où chacune ne permet d'expliquer qu'un des éléments du cortège.

Pour les tenants des origines celtiques, la scène combine plusieurs motifs. J. Weston, J. Marx (*La légende arthurienne et le Graal*, 1952) et Cl. Brunel (1960) estiment que la blessure du Roi-Pêcheur à la hanche est en fait un coup aux parties génitales, et que de l'impuissance du roi découle la stérilité de son royaume.

Il s'agirait là de l'avatar de plusieurs légendes celtiques : le récit irlandais de la *Seconde bataille de Moytura* et l'histoire de Bran le Béni, où sont racontées la mutilation ou la blessure d'un roi-guerrier possesseur d'un chaudron qui dispense la nourriture (J.-Cl. Lozac'hmeur). Quant à la lance, elle serait celle qu'utilisent plusieurs divinités celtiques pour se venger et d'où coule du feu ou du sang. Enfin, la source du motif des questions serait le récit irlandais de l'*Extase prophétique du Fantôme*.

On peut reprocher à cette théorie, reprise par J. Frappier (*Autour du Graal*, 1977) mais contestée par M. Delbouille puis Ph. Ménard, d'amalgamer des éléments disparates provenant de légendes galloises et irlandaises, de mettre sur le même plan quasi certitudes, hypothèses et simples conjectures, et surtout de tirer du texte de Chrétien des éléments qui n'y figurent pas, puisque nulle part il n'est dit que le « coup douloureux » a rendu le roi impuissant.

Il reste que le substrat, ou mieux le décor celtique du roman est incontestable : châteaux étranges, gués, apparitions surprenantes entre réalité et surnaturel, suggèrent une atmosphère d'enchantement. Mais, d'autre part, le cortège du Graal présente tous les caractères d'une procession, et l'explication qu'en donne plus loin l'ermite,

oncle de Perceval, induit nécessairement une interprétation chrétienne.

Par sa complexité et son ambiguïté, le texte se prête aux interprétations les plus variées – symboliques, mythiques, religieuses. L'art de Chrétien est de parvenir à combiner le souvenir des mythes celtiques et les réalités de la société féodale du XIIe s. Ainsi se constitue un ensemble de représentations qui influencera durablement la littérature médiévale et l'idéologie chevaleresque. On doit reconnaître à Chrétien de Troyes le mérite d'avoir créé, par cette scène aux multiples résonances, l'un des mythes les plus riches de la littérature médiévale.

Au-delà de la question du Graal, les angles d'étude du *Conte du Graal* sont innombrables, et permettent les interprétations les plus variées.

La lecture chrétienne ouvre de larges champs d'investigation. Pour A. Saly, *Le Conte du Graal* est le roman d'un monde déséquilibré, où le salut passe par l'intervention d'une chevalerie véritablement chrétienne, consciente de sa faute originelle. J. Ribard propose une lecture symbolique et mystique : les protagonistes du roman seraient des figures de l'humanité pécheresse, les rois des images de Dieu, et les personnages malfaisants des incarnations du Diable ; ainsi, *Le Conte du Graal* serait une histoire de l'intrusion du péché dans le monde et, parallèlement, de la rédemption par la grâce divine.

On a parfois rapproché le roman des œuvres philosophiques de l'école de Chartres – Thierry de Chartres, Bernard Silvestre, Jean de Salisbury et Alain de Lille (L. Pollmann). On sait en effet que la cour de Champagne entretenait des liens avec ces milieux intellectuels (J. Benton). Pour d'autres, le roman aurait une signification mystique inspirée de la théologie de Bernard de Clairvaux (F. Bogdanow). Enfin, certains chercheurs (L. Olschki, H. Bayer, P. Gallais), influencés par le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, ont établi un parallèle entre *Le Conte du Graal* et la pensée cathare.

Le Conte du Graal offre aussi des perspectives de

recherche hors du champ religieux. Le personnage de Perceval, prototype du simple qui réalise son apprentissage chevaleresque et moral à travers une série d'épreuves qualifiantes, est l'un des plus attachants qu'ait créés Chrétien. Son ingénuité permet de nombreux effets comiques, tout en suscitant la sympathie.

Des relations entre le héros et sa mère naissent maintes interrogations. On ignore pourquoi la Veuve Dame vit recluse dans la Gaste Forêt et n'a rien dit à Perceval de sa famille : peut-être y a-t-il là trace d'un récit primitif de vendetta, qui renvoie au *Peredur* gallois ou au *Perlesvaus* ? Les sentiments de Perceval envers sa mère ne sont pas clairement énoncés, et le lecteur en est réduit à deviner son péché : égoïsme, insensibilité apparente ou réelle ? Sa mère meurt-elle parce qu'elle connaît la mission dévolue à son fils et ne peut la lui dire ? Le roman met-il en cause l'idéal chevaleresque, générateur de mort ? Autant d'interrogations avec lesquelles Chrétien nous laisse.

Gardons-nous du travers dénoncé par E. Vinaver : « Le lecteur moderne s'impatiente devant de telles ambiguïtés – la zone de pénombre l'irrite, le manque de coordination l'exaspère ; et sa révolte se manifeste aussitôt par une fuite précipitée vers des sources imaginaires, auxquelles il est toujours facile de prêter une structure cohérente. Dès lors, la vie profonde des œuvres lui échappe. »

Le Conte du Graal est par ailleurs le roman de la parole et du silence. Le silence de Perceval est le thème fondateur du récit. Ce n'est que lorsque sa cousine lui ouvre les yeux sur son silence que Perceval devine son nom. Rapports mère-fils, parole et silence : ces éléments ont donné naissance à une interprétation psychanalytique (J. Roubaud), que Ch. Méla complète par une lecture alchimique très personnelle.

Pour M. Roques puis Ph. Ménard, sceptiques devant les interprétations celtisantes, une lecture plus proche du texte permet de mettre en lumière son contenu folklorique. Le sort du Roi Pêcheur, sans descendants, est lié à l'intervention de Perceval, défenseur et vengeur. Dans

cette interprétation, le Graal devient un motif secondaire et *Le Conte du Graal*, œuvre multiple et fascinante, un merveilleux roman d'aventures. Le fantastique, le sourire, l'émotion, les faits d'armes s'y combinent d'une manière particulièrement harmonieuse. La très jolie scène d'ouverture, lorsque Perceval est fasciné par les chevaliers en armure sur lesquels se reflète le soleil, renouvelle plaisamment le motif littéraire du printemps, associé à la jeunesse et à la fraîcheur d'âme du héros. L'épisode des gouttes de sang sur la neige compte aussi parmi les plus belles pages du romancier.

Si J. Dufournet croit que le projet de Chrétien impliquait l'inachèvement apparent du *Conte du Graal*, la plupart des érudits pensent que c'est la mort qui l'a interrompu. Le roman connut quatre continuations, des traductions dans la plupart des langues européennes, et il a donné naissance à plusieurs chefs-d'œuvre : *Perlesvaus*, *Perceval en prose*, *Queste del Saint Graal*. Il a été réuni à l'histoire de Tristan et Iseut dans le *Tristan en prose*.

II. — Un écrivain subtil

Les sources. On a beaucoup débattu la question des sources celtiques de Chrétien de Troyes. On s'est en particulier attaché aux rapports entre des récits d'enfances chevaleresques gallois, les *Mabinogion* de *Geraint*, *Owein* et *Peredur*, et leurs correspondants français *Érec et Énide*, *Le Chevalier au Lion*, *Le Conte du Graal* ; la position tenue par R. S. Loomis, selon laquelle les *Mabinogion* seraient la source directe de Chrétien, est aujourd'hui abandonnée.

Les rapports entre *Le Conte du Graal* et *Peredur* ont été particulièrement étudiés : selon Loomis, l'histoire de vendetta qui sous-tend *Peredur* représenterait l'état primitif du conte, que Chrétien aurait ensuite développé en le « civilisant » et en estompant ses caractères les plus merveilleux. Pour I.-L. Foster, les deux textes dériveraient d'un original français perdu. Mais cette hypothèse est peu probable, car on relève dans *Peredur* des emprunts textuels à Chrétien et à la *Deuxième Continuation*.

La question est toutefois moins simple pour *Geraint* et *Owain*, dont les manuscrits conservés semblent représenter un état récent, influencé par Chrétien de Troyes, d'une légende ancienne qui aurait pu lui servir de source.

En réalité, l'élément celtique est marginal chez Chrétien : quelques noms de personnages ou de lieux suffisent à former un décor breton, renforcé par la présence discrète du merveilleux. Il côtoie des éléments folkloriques, une idéologie courtoise, et des motifs issus d'autres sources, françaises, bibliques ou antiques (notamment Ovide).

L'art de Chrétien de Troyes. — On n'a longtemps vu dans l'œuvre de Chrétien de Troyes qu'une série de romans qui conciliaient avec habileté le code de l'amour courtois et le goût des aventures merveilleuses. R. Bezzola, à la fin des années 1940, a élargi ces vues en émettant le premier l'idée que, chez Chrétien, la quête chevaleresque est aussi une quête de soi, et que l'aventure peut être lue à la fois comme une ouverture au monde et comme une recherche du sens que le héros veut donner à sa vie. Ainsi le dépassement individuel, dont le moteur est l'amour, permet-il d'atteindre à l'accomplissement de soi et de s'intégrer dans la société (représentée par la cour).

Chrétien est le premier romancier à faire une place importante au merveilleux : verger enchanté dans *Érec et Énide*, philtres magiques dans *Cligès*, fontaine bouillante dans *Le Chevalier au Lion*, lieux mystérieux dans *Le Chevalier de la Charrette*, château fantômatique et objets empreints de mystère dans *Le Conte du Graal*. Mais il joue à laisser planer le doute sur le caractère surnaturel des événements ou des personnages (J. Fourquet), et fait du merveilleux, qu'il suggère plus qu'il ne le montre, un élément poétique qui invite à la rêverie. Ainsi du Château du Roi Pêcheur dans *Le Conte du Graal* : libre au lecteur de l'interpréter comme un château enchanté, qui apparaît et disparaît, ou comme un lieu retiré dont on

peut aisément manquer le chemin. Seule l'aventure de la Fontaine de Brocéliande, dans *Le Chevalier au Lion*, se refuse à toute explication rationnelle.

Il faut insister sur le rôle novateur de Chrétien, qui donne un sens aux fables bretonnes, tout en y apportant de nouveaux motifs structurants et promis à un riche avenir, comme l'errance et l'aventure chevaleresque, le rôle central de la cour d'Arthur ou les coutumes. En mettant l'accent sur les motivations de l'action romanesque, il transforme l'aventure en littérature. C'est sans doute le sens de l'opposition entre « conjointure » et « conte d'aventure », qu'on trouve dans le prologue d'*Érec et Énide* : par le terme « conjointure », Chrétien signifierait une forme nouvelle du discours narratif, où le récit obéit au sens que veut lui donner le poète (P. Zumthor).

Chrétien montre un art consommé de la composition. Il sème des indices, en laissant à la sagacité de ses lecteurs le soin de les associer jusqu'au moment choisi pour leur élucidation (notamment dans *Le Conte du Graal*). Il parsème ses romans de scènes plaisantes ou de notations amusées (Ph. Ménard). En jouant délicatement d'une certaine distance esthétique face à sa matière, il parvient à mêler discrète ironie et moments comiques (P. Haidu).

Chrétien de Troyes parvient, par touches légères, à créer une atmosphère séduisante et ambiguë, à la frontière entre le réel et le fantastique. « Beau narrateur, parfois désinvolte, jouant en maître avec son affabulation, il excelle à exprimer discrètement, sans en avoir l'air, un complexe d'idées et de problèmes, à poser des questions en laissant à chacun le soin d'y répondre » (A. Micha).

La postérité de Chrétien de Troyes. — La diffusion de l'œuvre de Chrétien de Troyes fut considérable. Le nombre de manuscrits conservés en témoigne, et même le succès des grands cycles en prose du XIIIe s. ne parvint pas à le faire oublier. Ses romans continuent d'être copiés, avant d'être mis en prose pour les ducs de Bourgogne au XVe s.

Mais son importance peut aussi se juger à sa postérité littéraire, qui dépasse le strict cadre arthurien – voir les actes du colloque « L'œuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française » (1997), et le bel ouvrage collectif de N. C. Lacy, D. Kelly et K. Busby (*The Legacy of Chrétien de Troyes*, 1987-1988). Certains romans s'inspirent explicitement de Chrétien, parfois sur un mode parodique ou critique : les *Continuations* du *Conte du Graal*, *Hunbaut*, le *Perceval en prose*, le *Chevalier à l'épée, Perlesvaus*, la *Vengeance Raguidel*, le *Bel Inconnu*... Plus généralement, l'œuvre de Chrétien de Troyes constitue un vaste répertoire de personnages et de motifs dans lequel les romanciers ultérieurs n'ont cessé de puiser.

Chapitre III

LES LAIS BRETONS

Le terme de « lai », probablement issu d'un mot celtique signifiant « chanson », recouvre deux notions différentes.

Les **lais lyriques** sont des pièces chantées, organisées en strophes qui comprennent un nombre variable de vers. Les plus anciens semblent dater de la fin du XIIe s. Leur thématique, courtoise, n'a en général aucun rapport avec la matière de Bretagne.

On trouve cependant des lais lyriques d'une forme particulière (suite de quatrains monorimes) dans le *Tristan en prose* et *Guiron le Courtois*. Leur composition est prêtée aux personnages romanesques, au premier rang desquels on trouve Tristan, célébré pour ses qualités de harpeur.

Les **lais narratifs** sont des formes littéraires courtes, à sujet généralement amoureux, proches du roman en vers (sauf exception, ils sont comme eux écrits en couplets d'octosyllabes), qui ne se distinguent pas toujours aisément des contes et des fabliaux. Il n'est pas certain qu'ils aient tous été chantés, même s'ils ont pu être précédés d'un prélude musical.

I. — Marie de France

Sans doute originaire d'Île-de-France, Marie de France aurait vécu à la cour d'Henri II Plantagenêt (1154-1189) ; selon la *Vie de seint Edmund le roi*, ses lais étaient appréciés de tous, comtes, barons, chevaliers et

dames. Elle est aussi l'auteur d'un recueil de fables et, peut-être, de l'*Espurgatoire seint Patriz*.

Ses lais, au nombre de douze, auraient été rédigés entre 1160 et 1189. On les connaît par cinq manuscrits, dont un seul les contient tous. En 1968, R. Baum en a tiré argument pour affirmer que Marie n'était pas l'auteur des douze lais qu'on lui attribue ordinairement. Cette thèse est aujourd'hui abandonnée.

Le travail de référence sur Marie de France est le livre prudent, mesuré et sensible de Ph. Ménard (*Les lais de Marie de France*, 2e éd., PUF, 1995).

Marie de France indique qu'elle s'inspire des lais que chantent les harpeurs bretons, insistant sur l'ancienneté de sa matière et prêtant aux récits dont elle s'inspire une autorité égale à celle des œuvres latines. Malgré l'opinion contraire de L. Foulet, il est probable qu'elle se fonde effectivement sur des textes préexistants, bien connus de son auditoire.

Même si quelques lais sont étrangers à la Bretagne (*Equitan*, les *Deux Amants* – inspiré d'une légende normande –, le *Chaitivel*), tout indique une source majoritairement celtique et orale. Mais les tentatives pour identifier les traditions celtiques auxquelles elle a puisé ont généralement été décevantes, alors qu'un ancrage folklorique n'est pas rare : *Yonec* est proche du conte de *L'Oiseau Bleu*, tandis que *Fresne* reprend la trame de l'histoire de Griselidis.

Mais Marie s'inspire aussi d'Ovide (*Laüstic* est proche de l'histoire de Pyrame et Thisbé), d'*Enéas*, probablement du *Brut* de Wace, et sans doute du *Tristan* de Thomas.

Le poids de ces influences a été discuté. Pour J. Rychner « les lais n'ont été que le point de départ du travail de Marie, qui a puisé à bien d'autres sources pour les développer en nouvelles » (J. Rychner). Pour E. Sienaert au contraire, Marie s'est dégagée des modèles issus de la tradition classique en puisant dans une littérature orale, populaire.

Tous les critiques s'accordent aujourd'hui pour dire que Marie de France est un jalon important dans la

création de la littérature française. À propos des lais de *Milun* et du *Chèvrefeuille*, elle indique qu'elle veut faire savoir « Pur quei e coment fu trovez / Li lais ki issi est numez » et « Pur quei fu fez, coment e dunt » : son propos n'est donc pas seulement de raconter une histoire, mais de l'enrichir d'explications et de commentaires.

L'art de Marie de France représente une « esthétique de la brièveté » (Ph. Ménard), manifestation d'une poésie qui refuse l'amplification, peut-être par souci d'authenticité. D'où le jugement sévère de M. Lot-Borodine : « Son talent [...] est assez faible, le souffle court, et le timbre grêle. Le sens poétique, l'envol de l'imagination lui font défaut », bien qu'elle sache « conter avec agrément et vivacité ». Pour J. Bédier : « Elle s'arrête au seuil de l'art. » Ces opinions sont aujourd'hui révisées.

Son plus grand talent est de « savoir aller à l'essentiel » (J. Lods). Pour des raisons techniques (brièveté des récits) et structurelles (dans les contes folkloriques, les héros subissent leur destin plutôt qu'ils ne le maîtrisent), Marie n'insiste guère sur la psychologie de ses personnages, même si elle parvient souvent à rendre en quelques mots leurs sentiments. On a parlé d'une littérature du silence, qui recourt peu au style direct et dans laquelle l'auteur intervient rarement. Ses phrases sont simples et courtes. Son écriture variée, vive, pleine de nuances, suggérant avec subtilité, dégage beaucoup d'émotion et d'intérêt.

L'importance du merveilleux est discutée : D. Poirion considère que, même si elle a su conserver à ses récits une atmosphère merveilleuse, Marie préfère la finesse de l'analyse psychologique ou sentimentale aux aventures féériques. Au contraire, selon Ph. Ménard, l'art de Marie de France est de faire ressentir le merveilleux par de menues touches, de discrètes notations qui contrastent avec l'inscription constante des récits dans le réel.

Tous les lais de Marie de France traitent de l'amour. Cependant, ils envisagent cette question sous des angles extrêmement divers : rien d'étonnant si l'on se rappelle

que « la variété est une loi commune à tous les recueils de contes » (J. Lods). Parmi eux, trois ont été particulièrement étudiés.

Le lai du *Chèvrefeuille* relate brièvement (118 v.) un épisode de l'histoire de Tristan et Iseut. Tristan, revenu secrètement à la cour de Marc, parvient à communiquer avec Iseut en faisant porter par le courant une branche de coudrier sur laquelle il a écrit une lettre. Ce texte très bref a été souvent étudié, mais davantage pour son intégration dans la problématique générale de la légende de Tristan et Iseut que pour lui-même.

Le lai du *Bisclavret* raconte l'histoire d'un loup-garou. Contrairement au loup-garou du lai anonyme de *Melion*, celui-ci souffre de sa transformation périodique et continue de montrer des qualités humaines. En lui enlevant ses vêtements, sa femme infidèle l'empêche de reprendre forme humaine : il s'agit donc d'un récit mélusinien inversé, puisque c'est volontairement et par méchanceté que l'épouse empêche son mari de quitter son apparence monstrueuse.

Le lai de *Lanval* suit une structure de conte de fées en trois temps (V. Propp) : la pauvreté de Lanval lance le récit ; la rencontre avec la belle dame (une fée, bien que ce mot ne soit jamais utilisé) permet de réparer ce manque initial, mais Lanval ne doit pas parler de leur amour ; en transgressant cet interdit, il est entraîné dans le malheur ; enfin, la réparation du malheur permet de rétablir un ordre heureux. En l'intégrant dans l'univers courtois d'Arthur, Marie donne à l'histoire une dimension romanesque. Le roi n'y joue pas un rôle très brillant et la reine est présentée sous un jour particulièrement négatif. La description de la cour semble dénoncer tout à la fois le système féodal, l'amour courtois et la procédure judiciaire, auxquels elle oppose l'harmonie de l'Autre Monde. Aussi l'épilogue n'est-il peut-être pas aussi heureux qu'il y paraît, puisque l'amour absolu n'est possible qu'en Avalon, le pays des morts chez les Celtes...

II. — Les lais anonymes

Il existe une vingtaine de lais anonymes, dont certains ne sont connus que par des allusions (lais de *Mabon*, de *Merlin*, de *Noton*) ou des traductions (lai d'*Orphée*, connu par le *Sir Orfeo* anglais, lais des *Deux amants de Plaisance*, de *Goron*, de *Richard le Vieux* et de la *Grève*, dont il ne subsite qu'une traduction norroise). Beaucoup de ces lais ne sont pas arthuriens, au sens strict.

L. Foulet pensait que tous ces textes s'inspiraient de Marie, pour la plagier, l'imiter ou la parodier : « L'histoire des lais français commence et s'arrête à Marie. » Depuis les travaux de P. O'Hara Tobin, de Ph. Ménard et d'A. Micha, on sait que la plupart des lais anonymes ne doivent rien à Marie de France. Certains, comme *Graelent*, *Guingamor* ou *Tydorel*, montrent des qualités réelles, très différentes de l'art distingué de Marie.

Les lais anonymes datent du dernier tiers du XIIe et du premier quart du XIIIe s. En règle générale, ils combinent la féerie et l'aventure chevaleresque, déclenchée par l'amour. Mais cet amour est plutôt pulsion soudaine et incontrôlée que sentiment courtois, ce qui semble trahir leur caractère folklorique : *Graelent*, *Désiré*, *Guingamor* ont pour thème l'amour d'un mortel pour une fée, comme *Lanval*. Le merveilleux est omniprésent, à travers les fées *(Tydorel, Tyolet, l'Espine)*, les animaux qui guident le héros vers l'aventure (biche blanche, cerf au pied blanc dans *Guingamor* et *Tyolet*, sanglier, cheval merveilleux dans *Doon*) ou les objets surnaturels (la pierre qui transforme Melion en loup). La plupart s'inscrivent dans un décor breton, mais quelques-uns s'éloignent des thèmes ordinaires des lais : *Ignaure* a pu être interprété comme une parodie de l'Eucharistie, tandis que le *Lecheor* s'apparente au fabliau. Les deux formes littéraires sont d'ailleurs très proches. Dans ces récits « proches des contes, il serait sans doute vain de rechercher une intention morale, un sens » (A. Micha).

Parmi les lais anonymes, le plus connu est sans doute le ***Mantel mautaillié*** (ou ***Cort Mantel***), un court récit de 900 v. écrit au début du XIIIe s. qui s'apparente à la fois au lai par sa forme et son décor arthurien, et au fabliau par son contenu comique, misogyne et assez grossier. Il raconte l'épreuve à laquelle sont soumises toutes les femmes de la cour : elles doivent essayer un manteau enchanté qui ne siéra qu'aux femmes fidèles. Seule l'amie de Caradoc sort dignement de l'épreuve. Ce thème, d'origine folklorique, se retrouve dans la *Première Continuation* puis dans le ***Lai du Cor*** de Robert Biket (600 v.,

fin du XIII[e] s.). Jugé tantôt comme un divertissement agréable (W. Rothwell), une œuvre humoristique anti-féministe (J.-H. Marshall) ou se moquant de l'idéal chevaleresque que représente la cour d'Arthur (Th. Saint-Paul), le *Lai du Cor* est pour E. Baumgartner un texte remettant en cause l'idéal aristocratique arthurien : par leur succès, le jeune Caradoc et sa femme mettent en lumière la honte de la cour.

Chapitre IV

LES ROMANS EN VERS APRÈS CHRÉTIEN DE TROYES

La tradition de la fiction arthurienne en vers, inaugurée par Chrétien de Troyes et Marie de France, se développe rapidement. Certains romans sont centrés sur une seule aventure, dont le héros est souvent Gauvain : on les appelle « romans épisodiques ». D'autres s'attachent, sur le modèle de Chrétien, à raconter l'entrée d'un héros en chevalerie. Ce sont les « romans biographiques ». Cette distinction n'existait bien entendu pas au Moyen Âge. Mais elle recouvre deux modes d'écriture assez différents.

I. — Les romans épisodiques

Il s'agit de textes assez courts (entre 1 200 et 6 000 v.), d'inspiration variée (héroïque, parodique ou fantastique), qui mettent en scène Gauvain.

On a beaucoup insisté sur l'évolution négative de ce personnage, en contradiction avec la tradition qui fait de lui le parangon de toute chevalerie et un séducteur à qui tout réussit. Même lorsqu'il tient la vedette, il est souvent présenté de manière ironique : piètre amant, incapable d'atteindre à l'idéal de la *fin'amors*, chevalier de second ordre, et parfois objet d'une certaine distanciation burlesque *(La Mule sans frein, Le Chevalier à l'épée, L'Âtre périlleux)*. Cependant, cette tradition n'est pas univoque : dans certains romans *(La Vengeance Raguidel*, *Hunbaut*, *Le Chevalier aux deux épées*, *Yder,*

Les Merveilles de Rigomer), le personnage demeure positif.

La Mule sans frein (ou ***La Demoiselle à la mule***) est un court roman de 1 136 v., daté des environs de 1200 et conservé dans un manuscrit unique en dialecte champenois. Il se donne pour auteur Païen de Maisières, dont le nom paraît être un antonyme parodique de Chrétien de Troyes.

L'aventure dérisoire que raconte le roman (une demoiselle demande justice à la cour, car on a volé la bride de sa mule) n'est guère qu'une parenthèse sans conséquence, dont le sens est toutefois éclairé par le roman allemand *Diu Crône*, de Heinrich von dem Türlin. Dans ce texte, la possession de la bride assure celle de l'héritage paternel. Le roman se fonde donc sur le motif de la sœur injustement déshéritée.

La Mule sans frein utilise, sur un mode sec mais vif, de nombreux motifs issus de Chrétien : lit de la merveille et chevalier blessé du *Conte du Graal*, Pont Périlleux et libération du peuple emprisonné du *Chevalier de la Charrette*... Mais ils sont détournés à des fins comiques : les chevaliers sont montés sur une mule, la rivière que franchit le Pont Périlleux est « plus bruyante que la Loire », le plus paisible des fleuves, les aventures se dérobent (les bêtes sauvages ne sont pas redoutables, le Pont Périlleux n'est qu'une planche bien solide, le vilain dont Gauvain a tranché la tête ressuscite...).

Le Chevalier à l'épée. — Roman de 1206 vers (fin du XII[e] ou début du XIII[e] s.)

Ce curieux texte juxtapose une aventure courtoise de Gauvain, qui combine exploits chevaleresques, séduction amoureuse et éléments merveilleux, et un bref récit qui reprend le motif – très courant au Moyen Âge – de l'inconstance des femmes opposée à la fidélité des chiens. On y retrouve plusieurs motifs fréquents dans la littérature arthurienne : le lit périlleux *(Le Chevalier de la Charrette),* l'hôte exigeant *(Hunbaut),* le conte des lévriers plus fidèles que la dame *(Tristan en prose, La Vengeance Raguidel).*

La vivacité du style, le portrait de Gauvain – brave, élégant, séducteur, beau parleur –, un certain art du sus-

pens, la présence d'un intéressant arrière-plan folklorique (le motif des relations troubles entre le père et la fille), font de la première partie un des bons exemples de roman épisodique en vers. La seconde partie est plus convenue, mais elle donne peut-être la clef du roman : la prouesse (chevaleresque ou sexuelle) ne donne qu'une gloire et un bonheur éphémères.

Méraugis de Portlesguez. — Ce roman d'un peu moins de 6 000 v., qui date sans doute des années 1200-1220, est signé de Raoul de Houdenc – un petit noble de la région de Beauvais qui vécut entre 1165 et 1230 environ. Cinq manuscrits le conservent, preuve d'une certaine diffusion.

Le roman met en scène deux amis, Méraugis et Gorvain Caduz, qui sont amoureux de Lidoine. Il s'inscrit explicitement dans la tradition inaugurée par Chrétien de Troyes en suivant le schéma en trois moments (bonheur amoureux du héros, crise et épreuves, mariage final), tel qu'on le trouve dans *Érec et Énide* ou *Le Chevalier au Lion*, mais il en renouvelle à la fois la forme et le propos.

Sur le plan formel, la narration alterne les aventures des différents personnages, sur le modèle de l'entrelacement qu'affectionnent les grands textes en prose. La versification est assez originale. Raoul de Houdenc multiplie rejets et enjambements, au point de donner par moments à son roman l'apparence de la prose.

Une discrète ironie parcourt le texte, jamais dupe des schémas qu'il emprunte à ses devanciers. Outre de plaisants portraits de chevaliers, des scènes amusantes (le mariage d'un nain, le travestissement de Méraugis), on trouve quelques éléments merveilleux qui renvoient à une tradition bien connue (Château des Rondes, Épée aux « Etranges attaches »). Mais *Méraugis* est aussi un roman de l'amitié chevaleresque – une amitié exclusive, qui s'accommode mal de l'amour.

Comme toute l'œuvre de Raoul de Houdenc, *Méraugis de Portlesguez* jouit au Moyen Âge d'une réputation flatteuse et justifiée. On retrouve son influence dans

Durmart le Gallois, dans *Fergus* et dans *Beaudous*, de Robert de Blois.

Peut-être du même auteur (l'attribution est contestée par A. Micha), mais sans doute antérieure, la ***Vengeance Raguidel*** se présente comme l'assemblage de trois récits différents, reliés de manière assez lâche par la présence de Gauvain : celui-ci aide Yder à venger la mort de Raguidel, puis échappe à la demoiselle de Gaut Destroit avant de délivrer Ydain, prisonnière d'un chevalier félon. On y retrouve de nombreux emprunts à Chrétien de Troyes, et plusieurs motifs fréquents dans la littérature arthurienne (l'épreuve de chasteté, le conte des lévriers).

L'auteur du ***Bel inconnu*** ou ***Guinglain***, est connu sous le nom de Renaut de Beaujeu. Comme l'a prouvé A. Guerreau, il s'agit en réalité de Renaut de Bâgé, qui vécut entre 1165 et 1230 dans l'actuel département de l'Ain, et fut probablement en relation avec Jean Renart. Ce roman de 6 266 vers, connu par un seul manuscrit, est une œuvre originale, pleine de finesse.

Le thème central est la libération par Guinglain, fils de Gauvain, de la princesse Blonde Esmereée, qui a été transformée en animal monstrueux : il s'agit là d'un motif folklorique (l'épreuve du Fier Baiser) qu'on retrouve dans les lais de *Lanval* et de *Guingamor*, de Marie de France, et dans le lai anonyme de *Graelent*... Mais il est enrichi par diverses épreuves caractéristiques des romans de chevalerie.

Les noms de personnages et de lieux, le déroulement des aventures témoignent de l'utilisation, par un romancier du XIIIe s., de schèmes et de motifs hérités de ses devanciers, mais dont il est capable de proposer un agencement personnel et une interprétation originale. Le roman relate en effet, sous l'apparence d'un récit merveilleux, le conflit – classique depuis *Érec et Énide* – entre amour et aventure chevaleresque. Mais, contrairement à ceux de Chrétien, le héros de Renaut de Beaujeu choisit la solution un peu décevante du mariage de raison.

Le Bel Inconnu se caractérise par la richesse de son intertexte avec les romans de Chrétien (*Érec* et *Cligès* surtout), mais aussi par ses interactions avec d'autres formes littéraires (fabliaux, lais, récits folkloriques). En réinterprétant ses modèles arthuriens sur un mode paro-

dique, l'auteur prouve qu'il les maîtrise parfaitement (Chr. Ferlampin-Acher). Ainsi établit-il avec son lecteur une plaisante complicité.

On trouve des récits arthuriens correspondant au thème du *Bel Inconnu* dans plusieurs langues européennes : *Lybeaus Desconnus* en anglais (fin du XIVe s.), les *Cantari dei Carduino* d'A. Pucci (Italie, après 1350), *Wigalois*, du Bavarois Wirnt von Gravenberg (v. 1200-1215). Les rapports entre ces différents textes demeurent obscurs. En dernière analyse, ils dériveraient tous d'un poème français aujourd'hui perdu.

L'Âtre périlleux (6 600 octosyllabes, milieu du XIIIe s.) est conservé dans trois manuscrits.

Centré sur le thème de la fausse mort de Gauvain, associé au motif folklorique du cimetière (ou *âtre*) périlleux, ce roman souffrait jusqu'à une date récente du jugement de G. Paris : « Le roman doit son nom... à une des aventures décousues qui en forment le sujet. » Malgré l'opinion plus favorable de son premier éditeur, B. Woledge (« Notre auteur, tout en acceptant les conventions et malgré ses nombreux emprunts à ses prédécesseurs, a réussi à faire un roman qui a de l'unité et du charme »), on s'est longtemps borné à étudier les thèmes traditionnels ou folkloriques qui le composent, sans chercher à discerner son unité.

Selon G. Roques, le thème dominant est le mariage, à travers quatre couples dont seul le mari est nommé. La présence du merveilleux, de motifs arthuriens classiques et de maints personnages connus par ailleurs inscrivent *L'Âtre périlleux* dans un univers bien balisé. Mais les aventures de Gauvain sont traitées sur un mode partiellement parodique qui en renouvelle la saveur. Même s'il ne fait pas preuve d'une très grande originalité, l'agencement ingénieux des aventures et l'écriture rapide sont les grandes qualités de ce plaisant roman.

Hunbaut a été composé vers 1250. Aujourd'hui incomplet, il compte 3 618 vers.

La construction du roman est complexe. Il est constitué de cinq épisodes principaux. Quatre d'entre eux (la mission qu'Arthur confie à Gauvain, accompagné de Hunbaut, auprès du roi des Îles ; la rencontre avec un nain ; le combat de Gau-

vain contre son frère Gaheriet ; l'aventure de Gaheris chez Ydoine) se succèdent de manière linéaire à l'intérieur du cinquième (la quête par Gauvain de sa sœur).

Hunbaut appartient à la troisième génération de romans arthuriens en vers. Il s'ancre dans une tradition bien établie et multiplie les allusions à Chrétien de Troyes, à *Méraugis de Portlesguez*, à la *Vengeance Raguidel* et à *L'Âtre Périlleux*. C'est donc un roman pour connaisseurs.

Hunbaut a longtemps souffert des jugements sans nuances de G. Paris (qui le qualifiait de « très médiocre tissu d'aventures banales ») ou d'A. Micha. D'autres critiques lui accordent seulement l'intérêt de témoigner d'un genre littéraire en déclin. On insiste aujourd'hui sur son originalité : il oppose, sur un mode parfois burlesque, la sagesse d'Hunbaut à la démesure de Gauvain, qui évolue et s'amende au cours du roman.

Les Merveilles de Rigomer (dernier tiers du XIIIe s.) se distingue des autres romans épisodiques par sa longueur exceptionnelle (17 121 v.).

Le roman est composé de quatre parties, centrées chacune autour d'un personnage qui cherche à mettre fin aux enchantements dont est victime Dionise, la dame du château de Rigomer. Au terme d'aventures variées, Gauvain parvient à supprimer les derniers enchantements, à délivrer les prisonniers du château et à conduire la châtelaine à la cour. Dans une dernière partie inachevée, sans grand lien avec ce qui précède et probablement œuvre d'un autre auteur, Arthur se fait à son tour chevalier errant.

La critique a souvent été sévère avec ce roman, dont on a même prétendu qu'il pervertissait les lieux communs de la littérature arthurienne à des fins parodiques. On n'y retrouve guère les ingrédients ordinaires de la littérature courtoise : l'amour est absent, les chevaliers peu individualisés à l'exception de Gauvain, le merveilleux féerique omniprésent. L'absence de distanciation ou d'ironie donne à penser que le roman avait réellement pour but d'effrayer les auditeurs, au point que

M.-L. Chênerie s'est demandée s'il ne s'agissait pas d'un recueil de contes folkloriques, destiné à un public de petits seigneurs qui y retrouvaient nombre de traditions populaires des campagnes : forêt hostile, fées et sorcières, dragon, ensorcellements, mort-vivant, chevauchée fantastique (la *Mesnie Hellequin*). Mais la présence rassurante de vaillants chevaliers permet à l'auditeur de se laisser aller aux délices de la peur, tandis que des moments comiques, notamment lors de la captivité de Lancelot dans les cuisines du château, permettent un sourire libérateur.

Les Merveilles de Rigomer, dont l'écriture est vive (« échevelée » pour J.-Ch. Payen), serait donc l'un des tout premiers exemples de roman fantastique au sens moderne.

II. — Les romans biographiques

La tradition inaugurée par Chrétien de Troyes se perpétue dans une série de romans biographiques, qui ont longtemps souffert de la réputation peu flatteuse des textes tardifs. Ils sont aujourd'hui réhabilités, à la fois en tant que témoins de la permanence du genre arthurien et pour leurs qualités littéraires propres.

Durmart le Gallois (16 000 v.) est conservé par un seul manuscrit complet. Sa date est controversée. Pour certains, il remonterait au début du siècle, pour d'autres, il s'inspirerait de *Méraugis de Portlesguez*, et ne pourrait donc guère être antérieur à 1220.

Il raconte les aventures de Durmart, fils du roi de Galles et de la princesse de Danemark, qui, après avoir mené une jeunesse dissolue, part en quête de la reine d'Irlande dont on lui a vanté la beauté. Après leur mariage, le héros part en pélerinage à Rome, où il délivre le pape assiégé par des rois païens.

Le roman utilise des éléments du *Conte du Graal* et de la *Deuxième Continuation* (les gouttes de sang sur la neige), mais on y trouve aussi le concours de l'épervier, imité d'*Érec et Énide*, et le Siège Périlleux issu des romans

en prose du Graal. Derrière une succession de combats, de tournois et de plaisantes aventures chevaleresques où sont glorifiés les idéaux de largesse et de courtoisie, le parcours personnel de Durmart, de l'adultère à la délivrance du pape, incarne la puissance de la religion sur les forces du mal. Par son inspiration chrétienne, *Durmart le Gallois* se rapproche donc des romans du Graal. Il connut sans doute une diffusion assez large, puisque Froissart et Christine de Pisan citent Durmart parmi les amoureux célèbres pour leur vaillance.

Le Chevalier aux deux épées *(Mériadeuc)* (v. 1200-1225).

L'action de ce très long roman (12 000 v.) est touffue. Il met en scène un chevalier anonyme, connu comme le Chevalier aux deux épées depuis qu'il a pu ôter l'épée que portait la dame de Cardignan, Lore. Il ne découvrira son nom, Mériadeuc, qu'à la fin.

Le roman suit un schéma classique : épreuve qualifiante qui déclenche l'amour de Mériadeuc et de Lore, aventures chevaleresques, mariage. Mais, outre l'intervention fréquente du merveilleux, à travers des lieux fantastiques aux noms évocateurs, des objets mystérieux, des personnages (nains ou chevalier-fée), on note chez l'auteur un réel art du suspens.

À côté d'un attachant portrait de Gauvain, séducteur, loyal, vaillant – mais pas toujours chanceux –, le personnage foncièrement négatif de Brien de la Gastine représente un apport très original. N'hésitant pas à recourir à la ruse pour parvenir à ses fins, lâche, félon, il préfigure l'anti-héros du *Tristan en prose*, Brehus sans Pitié.

De ce roman, deux lectures contradictoires ont été proposées : pour A. Micha, il résout à sa manière le problème de la création d'une œuvre originale à partir de données déjà rebatues ; R. Colliot pense au contraire qu'il marque le déclin de la grande aventure arthurienne : les personnages, parfaits dès le départ, n'évoluent pas au cours du roman, et l'aventure contribue à les rabaisser.

Gliglois (2 942 v.), d'auteur inconnu – mais sans doute picard –, daterait de 1225 environ. Il a été transmis par un manuscrit unique, aujourd'hui disparu.

Le roman met en scène un jeune chevalier allemand, Gliglois, qui devient le protégé de Gauvain. Celui-ci fait entrer Gliglois au service de Beauté, pour s'attirer ses faveurs. Malgré ses sarcasmes, Gliglois tombe amoureux de Beauté, qui lui avoue finalement que son indifférence avait pour but de l'éprouver. Le roman s'achève sur le mariage de Gliglois et de Beauté.

Ce roman vif et alerte ne manque pas de qualités. Son caractère ramassé (peu de personnages, un seul récit linéaire qui s'inscrit dans une durée courte), l'usage discret d'éléments comiques, la présence de Gauvain, prêt à s'enflammer pour la première beauté qui passe mais jamais enclin à la bassesse, le réalisme de nombreuses scènes, le récit du tournoi de l'Orgueilleux Château, mais aussi la description très fine et réaliste des tourments amoureux de Gliglois et de ses scrupules à trahir son maître Gauvain, lui confèrent une variété de tons particulièrement plaisante. L'épilogue résume le thème du roman en le ramenant au fondement de l'amour courtois : quel qu'en soit le prix, celui qui accepte de servir trouvera sa récompense.

Jaufré est le principal texte arthurien en langue d'oc. Il compte près de 11 000 vers.

On l'a longtemps daté d'un peu avant 1200, ce qui en ferait l'un des plus anciens romans arthuriens conservés, mais il ne remonterait en fait pas au-delà de 1225-1228. Son auteur connaissait *Cligès*, *Le Conte du Graal* et *La Première Continuation*.

À première vue, *Jaufré*, qui met en scène le personnage de « Jaufré, lo fil Dozon », n'offre pas une grande originalité : il réutilise maints lieux communs de la littérature arthurienne – merveilleux, épreuves qualifiantes, discours amoureux, coutumes. Aux brèves aventures un peu décousues de la première partie, qui suit le schéma du *Conte du Graal*, succède une série d'épisodes plus

amples qui tendent tous vers un dénouement heureux. Les exploits chevaleresques, d'abord assez gratuits et répétitifs, n'acquièrent de sens que lorsque Jaufré découvre l'amour avec Brunissen. En cela, *Jaufré* s'inscrit dans la tradition courtoise occitane.

Un seul autre texte occitan s'apparente à la matière de Bretagne. Il s'agit du court roman en vers de ***Blandin de Cornouaille*** (v. 1330), qui exploite de nombreux motifs merveilleux arthuriens, sans parvenir à leur donner beaucoup de sens.

Fergus (v. 1237-1241). — Cette œuvre d'un auteur picard ou wallon, Guillaume Le Clerc, a sans doute été écrite pour défendre les visées d'Alain de Galloway (selon son premier éditeur, E. Martin) ou de son gendre John de Bailliol (selon B. Schmolke-Hasselmann) sur le trône d'Écosse.

Fergus appartient à la tradition du roman lignager, comme un autre texte arthurien, *Fouke Fitz Warin*. Plein d'humour, multipliant les détails réalistes, écrit dans un style vivant et alerte, il suit en grande partie la trame du *Conte du Graal*, combinée avec des aventures d'*Érec et Énide*.

Pour certains critiques, malgré une facture très traditionnelle, le roman serait une démythification de la légende arthurienne, dont il prendrait systématiquement le contre-pied. Ainsi s'expliquerait son insistance à décrire la réalité (la faim, le froid, le manque d'argent) de la manière la plus prosaïque. D'autres, en revanche, n'y ont vu qu'une succession de lieux communs stéréotypés.

Autre hypothèse : le roman serait une réinterprétation des principaux thèmes du *Conte du Graal*. Après Chrétien, il était très difficile de faire mieux ; aussi l'auteur aurait-il choisi de transformer par l'humour l'histoire inachevée de Perceval.

Dernière possibilité : Guillaume Le Clerc aurait voulu se démarquer des romans arthuriens « de second ordre » qui fleurissaient à son époque, et revendiquer le rôle de restaurateur de la véritable tradition romanesque de

Chrétien de Troyes. Ainsi pourrait s'expliquer son commentaire acerbe sur *Le Bel Inconnu.*

Yder (7 000 octosyllabes, v. 1225-1250) est conservé dans un unique manuscrit anglo-normand dont le début manque. On hésite sur la région où il a été rédigé : Grande-Bretagne ou ouest de la France.

Yder épouse le schéma classique du roman d'apprentissage. Il emprunte de nombreux éléments à *Érec et Énide* et au *Conte du Graal* (par exemple le thème de la découverte du nom et du lignage du héros). Contrairement à d'autres romans en vers du XIIIe s., il offre une image positive de Gauvain, assez proche de celle que donne le *Perlesvaus.* Malgré une intéressante tendance au réalisme et une description originale de la jalousie, présentée comme partie intégrante de l'amour, il s'agit toutefois d'un roman mineur.

Le roman inachevé de ***Beaudous,*** de Robert de Blois (v. 1230-1250), raconte les aventures du fils de Gauvain, Beaudous, et de la demoiselle de Galles.

Largement redevable à Chrétien de Troyes (il suit en grande partie la trame du *Conte du Graal*) et à *Méraugis de Portlesguez*, il se lit avec facilité, même s'il manque d'originalité – il reprend en effet le schéma narratif du *Bel Inconnu.* Mais il associe à la tradition courtoise arthurienne un contenu didactique très caractéristique de l'époque à laquelle il a été composé, et conforme à l'inspiration des autres œuvres de Robert de Blois.

Le ***Roman de Silence.*** Ce texte de 6 706 octosyllabes, conservé dans un seul manuscrit, se donne pour l'œuvre d'Heldris de Cornouailles (seconde moitié du XIIIe s.). Il raconte les aventures de Silence, une jeune fille élevée comme un garçon qui se révèle l'un des plus vaillants chevaliers du monde. Son secret n'est révélé qu'à la fin par Merlin, qu'elle a délivré.

Variante de l'histoire de Grisandole, ce texte présente un grand intérêt du fait de la rareté des romans de Mer-

lin dans la littérature française. Plutôt que de Geoffroy de Monmouth ou de Wace, il semble dériver d'une version indépendante de l'histoire de Merlin emprisonné, bien que D. James-Raoul n'écarte pas une filiation directe à partir de l'*Estoire de Merlin*.

Claris et Laris. — Ce très long roman (plus de 30 000 octosyllabes) a été écrit par un ménestrel lorrain, probablement à la fin des années 1260.

Il relate, en parallèle, les aventures de Claris, amoureux de Lidoine, et de Laris, frère de celle-ci. Les deux héros sont emportés par Morgain dans une vallée enchantée de la forêt de Brocéliande, dont ils ne peuvent s'échapper qu'au terme de nombreuses aventures où ils croisent maints personnages bien connus comme Yvain, Merlin, Eliduc, Gauvain, Dodinel ou Brandelis.

Le poète utilise tous les clichés arthuriens : tours sinistres, lieux effrayants, animaux étranges à combattre... et n'hésite pas à intercaler la guerre d'Arthur contre les Romains. L'ensemble, assez disparate, est plutôt touffu. Mais il trouve son unité dans la peinture très réussie de l'amitié chevaleresque qui lie les deux héros.

Le roman d'***Escanor*** fut écrit en 1279-1280 par Girart d'Amiens à la demande de la reine Aliénor de Castille, femme d'Édouard Ier d'Angleterre. Ce roman très distrayant souffre toutefois de sa longueur (près de 26 000 v.) et de l'incapacité de son auteur à combiner adroitement ses deux sujets : la rivalité entre Gauvain et Escanor, et l'amour de Keu pour la fille du roi de Northumberlande, Andrivette.

L'auteur semble avoir voulu surprendre et amuser ses lecteurs en renversant les rôles traditionnels : Gauvain est dévôt et lâche, tandis que son amour pour Andrivette transforme Keu en chevalier vaillant, courtois mais aussi timide. Les éléments magiques – la chambre merveilleuse du château de Brian des Îles ; l'agression d'une enchanteresse contre Gauvain – sont traités de manière beaucoup plus anodine, voire ironique, que chez Chré-

tien de Troyes ou Marie de France : comme dans le roman contemporain de *Claris et Laris*, la magie n'a qu'un visage négatif. Elle évoque désormais davantage la sorcellerie que les fées bienfaisantes.

Floriant et Florette. — Roman arthurien de plus de 8 000 vers conservé dans un seul manuscrit : d'abord placé au XIVe, puis au XIIIe s., il a aussi été attribué à Jean Renart. Pour R. Lejeune, il aurait été écrit pour la comtesse Jeanne de Toulouse, veuve du roi Guillaume II de Sicile (1154-1189).

Le roman greffe de nombreux éléments de merveilleux breton (la chasse au cerf) sur un motif de conte folklorique (la fidélité d'une femme est cause de tous ses malheurs), tout en s'inspirant des romans byzantins. Chrétien de Troyes et les romans de Tristan comptent parmi ses sources privilégiées, mais on l'a aussi rapproché de *Claris et Laris*. L'ensemble, loin de se borner à l'emprunt de motifs disparates, possède une réelle originalité. Plaisant et enlevé, il comporte notamment de très belles descriptions.

Chapitre V

LES ROMANS DU GRAAL

Pour le lecteur moderne, il est surprenant de constater à quel point l'histoire du Graal est mouvante d'un texte à l'autre. Certes, les auteurs médiévaux – notamment ceux de romans arthuriens – n'hésitaient pas à reprendre la matière d'un texte pour la transformer et la compléter : Chrétien de Troyes fut ainsi un inépuisable réservoir pour ses nombreux épigones. Mais la réécriture par plusieurs auteurs d'une même histoire, à laquelle ils apportent d'importantes modifications, est un fait exceptionnel de la littérature médiévale.

I. — Les continuations du *Conte du Graal*

Les continuateurs de Chrétien de Troyes ont développé certaines données déjà présentes dans *Le Conte du Graal*. En effet, la christianisation du Graal était contenue en germe dans les explications données à Perceval par son oncle ermite. Mais ils accentuent son caractère miraculeux et donnent aux aventures un éclairage franchement mystique.

La ***Première Continuation,*** ou *Continuation-Gauvain*, est datée de la fin du XIIe s. Elle est conservée par onze manuscrits, dans trois rédactions. La rédaction courte (environ 9 500 v.) est sans doute la plus ancienne (v. 1200). La rédaction longue (19 600 v.), probablement postérieure à la *Quatrième Continuation*, daterait au plus tôt de 1220. La rédaction mixte (15 300 v.) combine des éléments des deux précédentes. Deux manuscrits oscil-

lent entre la rédaction brève et la rédaction longue. Le détail des épisodes, le style et le sens variant fortement d'une rédaction à l'autre, l'étude de l'œuvre est complexe.

Suivant le découpage établi par W. Roach, toutes les rédactions contiennent six sections. *Guiromelant* raconte le duel entre Gauvain et Guiromelant et le mariage de Guiromelant avec la sœur de Gauvain, Clarissant. Dans la rédaction longue, cet épisode comprend la visite de Gauvain au Château du Graal, où il pose les questions attendues sans parvenir à ressouder l'épée brisée. Dans la section *Brun de Branlant*, l'armée d'Arthur assiège Branlant ; en parallèle, l'auteur raconte les amours de Gauvain et de la demoiselle de Lis. La section *Caradué* raconte l'histoire de Caradoc Briébras, en ajoutant le récit d'une épreuve de fidélité inspirée du *Lai du cor*. M. Szkilnik a montré toute la richesse et l'ambiguïté de cette section, qui stigmatise l'adultère comme un comportement normal à la cour. La section *Chastel Orgueilleux* revient à l'expédition menée par Arthur contre le Chastel Orgueilleux. Dans la rédaction courte, Gauvain raconte ses amours avec la demoiselle de Lis suivant un récit proche de ce qui a été relaté dans la section *Brun de Branlant*. Dans la rédaction longue, il avoue qu'il a violé la jeune fille. La section *Gauvain au Château du Graal* relate une nouvelle visite de Gauvain auprès du Roi Pêcheur. Elle se solde par un nouvel échec. Le roman s'achève sur la section *Guerrehet*, où ce frère de Gauvain venge un chevalier dont le cadavre a été transporté dans une nef tirée par un cygne.

La *Première Continuation* a été étudiée par son éditeur, W. Roach, puis par J. Frappier, et plus récemment par P. Gallais et G. Vial. Sa place dans la suite des romans du Graal a fait l'objet de discussions : on a longtemps cru qu'elle revêtait une importance toute particulière, parce qu'elle identifiait la Lance avec celle dont Longin a percé le flanc du Christ sur la Croix. En réalité, il semble que cette information – contenue dans deux manuscrits seulement – soit une interpolation de la *Quatrième Continuation* de Manessier. De même, quelques manuscrits font du Graal le calice de la Cène dans lequel Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Christ. Mais ce motif est en fait tiré de Robert de Boron. Selon les derniers travaux de P. Gallais et C.-A. Van Coolput-Storms, un faisceau d'indices convergents – dont le

double récit de l'histoire de la demoiselle de Lis – tend à prouver que la rédaction courte est la plus ancienne.

Le roman se présente comme une succession de six récits relativement indépendants, réunis suivant la technique de l'entrelacement, qui permet de mener plusieurs aventures en parallèle. Le talent de son auteur, longtemps méconnu, est aujourd'hui mieux apprécié. On admet, sans nécessairement la qualifier d'incohérence, une certaine ambiguïté entre la christianisation du Graal d'une part, la présence d'éléments merveilleux – généralement bénéfiques – et d'aventures chevaleresques profanes de l'autre. Le récit est rapide, le ton souvent familier où perce une discrète ironie. L'auteur suscite la curiosité par la variété des aventures, l'évocation de certaines hantises humaines (l'omniprésence de la mort est frappante) mais aussi par une vision optimiste et rassurante du merveilleux, même si l'on ne peut nier la présence de digressions et de péripéties inutiles, voire de banalités.

À côté de moments brillants, où s'expriment sensibilité et intensité dramatique (par exemple lors des malheurs de Gauvain avec la demoiselle de Lis, dans la section *Chastel Orgueilleux*), on trouve d'interminables passages monotones ou encombrés de vaine rhétorique (tel le tournoi de Caerlion, dans la section *Caradués*, que J. D. Bruce considérait comme le morceau le plus ennuyeux de toute la littérature arthurienne). L'auteur semble mieux dominer sa matière à partir de la section *Chastel Orgueilleux*, au point que C. Corley a remis en question la coupure traditionnelle entre la *Première* et la *Deuxième Continuation*, pour considérer que les trois dernières sections de la *Première Continuation* et le début de la *Deuxième* sont l'œuvre d'un même auteur.

La ***Deuxième Continuation***, ou *Continuation-Perceval*, suit la *Première Continuation* dans les manuscrits. Comptant 13 000 vers, elle est datée de 1205-1210 environ. La question de son attribution à Wauchier de Denain, auteur par ailleurs d'une *Vie des Pères* rédigée pour le comte de Namur puis pour Jeanne de Flandre, n'est pas tranchée.

La *Deuxième Continuation* parvient à retarder encore le dénouement du roman en multipliant des aventures

qui ont presque toutes Perceval pour héros. L'auteur utilise pour ce faire des motifs folkloriques, comme la chasse au Blanc Cerf, des épisodes assez gratuits comme la conquête de la demoiselle à l'échiquier, qu'on retrouve dans le *Perceval en prose*, ou encore des « ficelles » qui permettent de relancer le récit (persistance d'une fissure dans l'épée). Mais le texte présente de fortes et irréductibles contradictions avec les données du *Conte du Graal* et de la *Première Continuation*.

La ***Troisième Continuation*** est l'œuvre de Gerbert de Montreuil. Egalement auteur du *Roman de la Violette*, ce personnage originaire de Montreuil-sur-Mer a travaillé pour la comtesse Marie de Ponthieu et, probablement, dans l'entourage royal. Sa *Continuation* date de 1226-1230. Longue de 17 090 vers, elle prend pour point de départ la fin de la *Deuxième Continuation*, lorsque Perceval quitte le château du Roi Pêcheur.

Perceval fait ressouder son épée par le forgeron Trébuchet. Il épouse Blanchefleur, rencontre le roi Mordrach (sans doute le Mordrain de la *Queste del Saint Graal*) puis revient au château du Roi Pêcheur, où il réussit cette fois l'épreuve de l'épée. Mais le Roi demeure silencieux, si bien que le texte paraît revenir à son point de départ.

On a pu se demander si Gerbert de Montreuil n'avait pas écrit sa *Continuation* pour retarder le dénouement donné par Manessier, dans la *Quatrième Continuation*. On considère aujourd'hui généralement que ces deux textes sont indépendants l'un de l'autre et que le rapprochement est le fait des copistes. Mais la question n'est pas tranchée (L. D. Stephens).

La *Continuation* de Gerbert confirme la christianisation du Graal. Elle est le lieu de nombreuses références intertextuelles, avec la *Queste del Saint Graal*, le *Chevalier au Lion*, Raoul de Houdenc, et probablement plusieurs romans arthuriens en prose. Gerbert tente aussi de concilier la chasteté de Perceval et son mariage en le rattachant à la légende du *Chevalier au cygne*, selon laquelle c'est un descendant de Perceval, Godefroi de Bouillon, qui conquerra Jérusalem.

La datation de la ***Quatrième Continuation,*** de Manessier, est délicate. L'œuvre (11 000 v.), est dédiée à la comtesse Jeanne de Flandre, qui régna à deux reprises (1214-1227, puis 1233-1237). Selon J. Marx, qui préfère une datation haute, la *Continuation* de Manessier et le *Lancelot-Graal* utiliseraient une ou plusieurs sources communes. Pour C. Corley, en revanche, Manessier aurait emprunté des éléments au *Lancelot-Graal.* L'œuvre n'aurait donc pu être écrite avant 1230.

Peu étudiée, la *Continuation* de Manessier pâtit d'une qualité littéraire médiocre. À côté d'éléments renvoyant à des thématiques sans doute anciennes, comme la vengeance familiale, elle confirme la dimension chrétienne du Graal. Après avoir tué l'auteur du Coup Douloureux avec l'épée enfin ressoudée, Perceval est couronné Roi du Graal, puis il devient prêtre. Le roman baigne dans le symbolisme religieux : c'est Manessier qui identifie le premier la Lance avec celle de Longin.

Même si la *Continuation* de Manessier donne enfin une conclusion au conte de Chrétien de Troyes, la veine n'en est pas encore tarie. Un prologue, le ***Bliocadran,*** est ajouté à l'ensemble pour relater la mort tragique du père de Perceval. Enfin, l'***Élucidation*** raconte que les malheurs du royaume de Logres sont dûs aux violences subies par les pucelles qui gardaient les puits et ravitaillaient les chevaliers.

II. — Robert de Boron

Ce personnage, sans doute originaire d'un village proche de Montbéliard, est l'auteur de deux romans en vers, le *Roman de l'Estoire du Graal* et le *Merlin,* qui sont à plus d'un titre des textes capitaux.

Dès Chrétien de Troyes, le Graal possède une dimension chrétienne. Mais c'est Robert de Boron qui l'identifie avec le vase de la Cène. Il est aussi le premier auteur arthurien qui s'inscrit dans une perspective cyclique en se proposant de raconter l'histoire complète du royaume de Logres, de l'introduction du christianisme par Joseph d'Arimathie à l'achèvement des aventures.

Nous possédons deux versions du ***Roman de l'Estoire du Graal*** : une rédaction en vers, de la fin du XIIe ou du tout début du XIIIe s., et une mise en prose, le ***Joseph,*** probablement de peu postérieure. Du ***Merlin*** originel, il ne subsiste que les 504 premiers vers, mais il a lui aussi fait l'objet d'une mise en prose, souvent désignée sous le nom de *Huth-Merlin*. Ce *Merlin* en prose a ensuite été intégré – avec quelques modifications – au vaste ensemble du *Lancelot-Graal*.

Un troisième roman, le ***Perceval en prose*** (longtemps appelé *Didot-Perceval*), achève la trilogie, qui est conservée par deux manuscrits seulement. Elle aurait été achevée vers 1205-1210.

Le *Roman de l'Estoire du Graal* raconte comment le Christ ressuscité remet le Graal à Joseph d'Arimathie pour le remercier de l'avoir enterré dans son tombeau. Avant de mourir, Joseph confie le Graal à son beau-frère Bron, le riche Roi Pêcheur, qui l'emporte dans les vaux d'Avalon avec mission de le léguer à son petit-fils, chargé d'achever son histoire terrestre.

Le *Merlin* raconte comment le Diable engendre Merlin. Bien que sauvé par Dieu, celui-ci conserve de ses origines diaboliques le don de connaître le passé, mais il a aussi le pouvoir de prédire et d'orienter l'avenir. Il organise l'histoire du Graal jusqu'à l'avènement d'Arthur en la dictant au clerc Blaise. Très largement inspiré de Wace, le *Merlin* raconte la lutte des fils du roi Constant, Uter et Pendragon, contre l'usurpateur Vortiger, la conception d'Arthur par Uter, puis l'invention de la Table Ronde, enfin l'éducation et le couronnement d'Arthur.

Le *Perceval en prose* relate la quête du Graal par le petit-fils de Bron, Perceval. Tout en s'en démarquant explicitement, il utilise les données du *Conte du Graal* et de ses *Continuations*, spécialement la deuxième. Lorsque, après un premier échec, Perceval parvient à découvrir le mystère du Graal, il renonce à la chevalerie. Le Roi Pêcheur guérit, la pierre fendue du Siège Périlleux se ressoude et les enchantements de Bretagne cessent. Le roman se clôt sur la conquête de la Gaule par Arthur, la guerre contre l'empereur de Rome, la trahison de Mordred et la défaite finale d'Arthur face aux Saxons. Arthur, blessé à mort, est emporté en Avalon où sa sœur Morgain doit le soigner. Ces éléments sont empruntés au *Brut* de Wace.

Il est peu probable que la mise en prose du *Roman de l'Estoire du Graal* et du *Merlin* soit l'œuvre de Robert de

Boron lui-même. Elle a en revanche dû intervenir à une date précoce. Quant au *Perceval en prose*, A. Micha pense qu'il dérive lui aussi d'un texte en vers aujourd'hui perdu, qui a toute chance d'être l'œuvre de Robert de Boron.

Mais d'importantes contradictions entre les textes soulèvent des questions auxquelles aucune réponse satisfaisante n'a encore été apportée. C'est pourquoi F. Bogdanow considère que le projet de Robert de Boron était d'écrire un diptyque, et que le *Perceval* est une œuvre ultérieure.

Pour E. Baumgartner, le sens du roman est clair. D'abord partagé entre la poursuite des aventures chevaleresques et la quête du Graal, Perceval renonce au monde et s'abîme dans la contemplation des mystères de la Religion. À sa suite, Arthur, conscient de la vanité de ses entreprises guerrières, se retire en Avalon et Merlin dans son « esplumoir ». Ainsi, chez Robert de Boron, la quête du Graal serait la transcription romanesque d'un idéal érémitique.

La plupart des critiques reprennent à leur compte le jugement de J. Frappier : « Robert n'était pas un écrivain de grand talent ; sa langue est chétive, sa phrase souvent gauche. On ne retrouve pas chez lui ce don de la vie, cette succession d'images et de tableaux qui font le charme du roman de Chrétien ; mais l'envergure de son dessein, à la fois historique et théologique, permet de le considérer comme un constructeur. »

III. — *Perlesvaus*

La date de cet énigmatique roman en prose, qui s'intitule lui-même le *Haut Livre du Graal* et se donne pour écrit sous la dictée d'un ange, est très débattue : 1206-1212, selon W. A. Nitze, J. N. Carman, J. Marx, Th. E. Kelly, voire plus tôt encore si l'on identifie le *Perlesvaus* avec l'*historia quae dicitur de Gradali* dont parle Hélinand de Froidmont dans sa chronique, achevée en 1204 ; 1220-1225 selon G. Groeber, W. Foerster, J. Frappier ; vers 1230-1240, selon les recherches les plus

récentes de L. Foulet, F. Bogdanow, F. E. Whitehead. On a évoqué une origine anglo-normande.

Pour les uns, il s'agirait donc du premier monument de la littérature arthurienne en prose, pour les autres le *Perlesvaus* peut se lire comme une réécriture du Graal « canonique » représenté par le *Lancelot-Graal*. En tout cas, il est probable que le *Perlesvaus* ait connu le *Lancelot propre*, car il y a peu de chance qu'il ait inventé le thème de l'amour de Lancelot et de Guenièvre ou le rôle de Claudas et de Brian des Îles, secondaires dans son roman mais fondamentaux dans le *Lancelot*. Pour J. Frappier, le *Perlesvaus* est probablement contemporain de la *Queste*. Mais d'autres savants pensent au contraire que la *Queste* est postérieure au *Perlesvaus*. Enfin, le roman utilise sans doute des éléments de la *Troisième Continuation* (A. Saly).

Seules indications sûres : le *Perlesvaus* est postérieur au *Conte du Graal*, auquel il fait explicitement référence et dont il retient nombre d'éléments, et au *Perceval* de Robert de Boron.

L'apparence du *Perlesvaus* est extrêmement mouvante, à l'exemple du héros, qui porte trois noms : Perlesvaus, Parluifet (« car il s'était fait lui-même ») et un moment Perceval. Sa structure narrative se fonde sur une division en onze « branches » de longueur variable, qui relatent chacune des aventures organisées suivant le principe de l'entrelacement. Une première série d'aventures a pour fonction d'instaurer l'attente du Graal et du chevalier chaste, Perlesvaus. Suit le récit des quêtes qui permettent à Perlesvaus de venger son lignage et de conquérir définitivement le Château du Graal. La dernière partie s'attache aux démêlés entre Arthur, Lancelot, Claudas et Brian des Iles, et aux dernières aventures de Perlesvaus jusqu'à sa mort.

Le *Perlesvaus* est un roman d'une extrême violence, où abondent les meurtres, notamment par décapitation, les combats contre les géants, les scènes fantastiques. On y trouve même une stupéfiante scène de cannibalisme où le roi donne son fils à manger à ses vassaux : elle symbolise sans doute le mystère de l'Eucharistie (W. A. Nitze).

À première vue, le roman propose donc une lecture sanguinaire de la religion chrétienne, à l'opposé des

conceptions de la *Queste*. En réalité, il faut sans doute le lire comme une métaphore de la lutte du christianisme contre le paganisme. C'est en ce sens que sont expliqués les prodiges et les aventures merveilleuses. Allant plus loin, Th. E. Kelly estime que le mystère central du *Perlesvaus* est celui du « Plan divin qui remporte pour l'Homme une victoire que lui seul n'aurait pu remporter, tout en assignant à l'humanité un rôle central dans le salut du monde ». Le *Perlesvaus* serait donc une œuvre d'inspiration clunisienne, un roman de combat où s'élaborerait une image idéale de l'ordre social et de la chevalerie. On y trouve donc à la fois l'esprit de lignage, l'exaltation de la chasteté et l'idéal de la croisade incarné dans une chevalerie combattante, aux antipodes de la *chevalerie celestielle* prônée par Galaad dans la *Queste*.

Le roman joue en effet constamment sur les apparences (la *semblance*) et sur le sens. Derrière l'image et l'aventure, il faut chercher une interprétation symbolique qui les dépasse. Le merveilleux a ainsi une fonction édifiante : la Bête Glatissant, cet animal étrange qui porte en lui des chiots aboyants, est une représentation symbolique et mystique du Graal. Quant au personnage de Perlesvaus, comme l'a montré A. Saly, il apparaît moins comme un quêteur du Graal que comme le vengeur de son lignage spolié ; comme le *Peredur* gallois, le *Perlesvaus* est l'histoire d'une vendetta familiale, mais associée à l'idée de rédemption par la conversion.

NB — La ***Queste del Saint Graal*** est présentée dans le chapitre suivant.

Chapitre VI

LE *LANCELOT EN PROSE*

Les romans regroupés dans le cycle du *Lancelot-Graal* (ou *Vulgate*) sont transmis par une centaine de manuscrits. La plupart réunissent le *Lancelot en prose* proprement dit (ou *Lancelot propre*), la *Queste del Saint Graal* et la *Mort le Roi Artu*. Un nombre plus réduit les fait précéder de l'*Estoire del Saint Graal*, du *Merlin* et de la *Suite du Merlin*. Deux manuscrits ajoutent, entre la *Suite du Merlin* et le *Lancelot propre*, un texte plus récent, le *Livre d'Artus*. Enfin, un petit nombre de témoins ne donnent qu'une version particulière, courte, du *Lancelot propre*.

Les éditions modernes ont induit l'habitude d'envisager les différentes parties du cycle isolément. Mais, si l'on excepte provisoirement le cas du *Lancelot propre* court, les manuscrits médiévaux montrent que le *Lancelot-Graal* était reçu comme un ensemble constitué, cohérent : trilogie *Lancelot-Queste-Mort Artu* (le *Lancelot en prose*) ou cycle complet *Estoire-Merlin-Suite du Merlin-Lancelot-Queste-Mort Artu* (le *Lancelot-Graal*). Le jugement de F. Lot conserve aujourd'hui encore toute sa pertinence : « Par le mélange intime du sacré et du profane, par ses prétentions courtoises, morales et mystiques, par ses dimensions mêmes, le *Lancelot-Graal* laisse, en fin de compte, une réelle impression de grandeur. [Il] n'est pas l'œuvre littéraire la plus parfaite du Moyen Âge français, ni, certes, la plus pathétique, il en est du moins la plus caractéristique et la plus forte. »

I. — L'unité du *Lancelot-Graal*

La question de l'unité du *Lancelot-Graal* reste posée. Le cycle voit en effet coexister esprit courtois et, principalement dans l'*Estoire* et la *Queste*, esprit mystique. L'hypothèse d'un auteur unique a été défendue en 1918 par F. Lot : « Le corpus *Lancelot-Graal*, déduction faite du *Merlin* et de ses suites, qui sont certainement postiches, est dû à un seul auteur. Il présente sous une diversité apparente une unité de conception et de plan certaine », dont la teneur a été résumée par M. Lot-Borodine : « L'auteur place au sommet la chevalerie célestielle inspirée par l'ascétisme mystique, au-dessus de la terrienne dont le fondement était la mystique courtoise. »

Considérant à la fois le double esprit et certaines contradictions internes au cycle, J. Frappier, le comparant à une cathédrale, pensait que le *Lancelot en prose* avait été conçu par un architecte unique mais que l'écriture de ses différentes parties était le fait de plusieurs auteurs.

Selon cette approche, le *Merlin*, adapté de Robert de Boron, posséderait un statut particulier. L'*Estoire* serait un préambule postiche. La plupart des chercheurs se sont accordés depuis J. Frappier sur le calendrier de composition suivant : le *Lancelot en prose*, sans doute écrit vers 1220, aurait été rapidement suivi de la *Queste del Saint Graal* et de la *Mort Artu*. L'*Estoire del Saint Graal* aurait été composée ensuite pour servir de prologue à l'ensemble du cycle. Il s'agirait d'une préhistoire du Graal composée *a posteriori*.

Cependant, malgré l'autorité de J. Frappier, les partisans de l'unité d'auteur n'ont jamais désarmé. Pour le dernier éditeur en date, A. Micha, le cycle possède une forte unité d'inspiration et de technique littéraire. Les disparités entre les trois parties, moins importantes que ne le pensait J. Frappier, découlent du changement de point du vue impliqué par le sujet : « Le *Lancelot-Graal* est à prendre en bloc. Il se peut que la *Queste*, que la *Mort Artu* soient dues à des auteurs différents, encore

que les variations de manière, didactisme symbolique, vocabulaire religieux de l'une, composition plus resserrée et dramatique de l'autre s'expliquent par les nécessités même du sujet ; mais elles appartiennent au devis primitif de l'ouvrage. Cette œuvre présente bien l'histoire d'un monde, de son apogée à sa ruine, l'histoire d'un amour, de sa naissance au renoncement final. »

Reste qu'aujourd'hui la chronologie est elle-même remise en cause. En effet, le manuscrit Rennes 255, daté d'après son illustration de 1220-1230, contient déjà l'*Estoire*, le *Merlin* et le *Lancelot* (A. Stones). Le dernier éditeur de l'*Estoire*, J.-P. Ponceau, estime donc que ce texte daterait de 1220-1230, et serait antérieur à la *Queste del Saint Graal* et à la *Mort Artu*.

II. — Le contenu du cycle

1. L'***Estoire del Saint Graal*** raconte la préhistoire du Graal, de son utilisation par Joseph d'Arimathie lors de la Passion du Christ jusqu'à la mort du grand-père de Lancelot du Lac, Lancelot l'Ancien. L'*Estoire* utilise comme base le *Joseph en prose* de Robert de Boron, mais en le modifiant. Il en existe deux rédactions : la version longue, datée par J.-P. Ponceau de 1220-1230, et la version courte, qui résume la précédente.

Pour J. Frappier, qui pensait que l'*Estoire* était postérieure au reste du cycle, les procédés qu'elle lui emprunte semblent déjà en grande partie épuisés, et il s'en dégage une impression de répétition, voire de monotonie. L. Urnauer propose au contraire une analyse de l'écriture de l'*Estoire* comme synthèse des romans du Graal qui l'ont précédée : double réécriture (réécriture d'épisodes appartenant aux autres romans, où ils se présentaient déjà comme une réécriture d'un texte premier) et réécriture interne (reprise de thèmes et de motifs similaires dans plusieurs parties du roman).

Pour J.-P. Ponceau, le talent littéraire de l'auteur est indéniable : sûreté de la construction (son propos étant de raconter la victoire de la Nouvelle Loi sur le paga-

nisme, il pose des pierres d'attente pour des développements à venir) ; subtilité et diversité de la rhétorique ; variété de la narration, qui alterne moments d'inquiétude, merveilleux chrétien, scènes somptueuses, même si l'inspiration mystique entraîne, aux yeux du lecteur moderne, certaines longueurs dans les sermons et les discours édifiants.

2. L'***Estoire de Merlin*** comprend une adaptation du *Merlin* en prose de Robert de Boron, jusqu'au couronnement d'Arthur, et une *Suite du Merlin*, beaucoup plus longue, qui la relie au *Lancelot propre*. L'ensemble daterait de 1230-1235.

Depuis F. Lot, on considère généralement le *Merlin* comme une addition tardive. Cette opinion a été discutée par A. Micha, et plus récemment par J.-P. Ponceau : pour eux, ce roman n'est pas un intrus dans le cycle, où il joue un rôle de liaison entre la préhistoire du Graal et les aventures de Logres relatées par le *Lancelot*. Son contenu à la fois religieux et profane lui permet d'ailleurs de s'accorder au double esprit, courtois et mystique, du cycle.

La ***Suite du Merlin*** avait été sévèrement jugée par F. Lot. Grâce aux travaux d'A. Micha et de G. Roussineau, elle est aujourd'hui réhabilitée. À côté de contes qui viennent rompre la monotonie touffue des aventures guerrières ou préparent le *Lancelot* (histoire de Merlin et Grisandole ; enfermement de Merlin par la Dame du Lac ; mariage d'Arthur et de Guenièvre ; guerre de Claudas contre Ban de Benoïc), se dégagent deux lignes de force : la lutte d'Arthur contre ses vassaux, et la lutte des chrétiens conduits par Arthur contre les païens représentés par les *Saisnes*.

3. Le ***Lancelot propre*** constitue la partie centrale du cycle. Il a été édité par A. Micha. Son attribution à Gautier Map, archidiacre d'Oxford, familier du roi Henri II Plantagenêt et auteur d'un recueil de bonnes histoires intitulé *De nugis curialum*, est une supercherie.

Le texte relate l'histoire de Lancelot, fils du roi Ban de Benoïc dépossédé par Claudas de la Déserte, son enfance, ses aventures chevaleresques à la cour d'Arthur, et surtout ses amours avec Guenièvre, qui conditionnent toute son existence.

Le *Lancelot*, roman-fleuve placé au cœur d'un cycle immense, commence par les *enfances* du héros. Enlevé par la fée Ninienne, il est élevé dans son domaine du Lac. Lorsqu'il arrive en âge d'être chevalier, il est amené à la cour par sa protectrice. C'est là qu'il tombe en extase devant Guenièvre. Son premier exploit est de mettre fin aux enchantements de la Douloureuse Garde, désormais appelée la Joyeuse Garde. Galehaut, seigneur des Îles Lointaines, envahit le royaume. Lancelot devient son ami et obtient qu'il fasse la paix avec Arthur. C'est Galehaut qui, par amitié, favorise le premier baiser entre Lancelot et Guenièvre. Mais il meurt de désespoir lorsque Lancelot le quitte.

Par la suite, Lancelot mène à bien de nombreuses aventures, dont celle de la *Charrette*. Victime d'un enchantement, il partage la couche de la fille du roi Pellès, la demoiselle d'Escalot : de leur union naît Galaad. Il repousse l'amour de Morgain, la sœur d'Arthur, qui lui vouera une haine féroce et contribuera à sa chute. L'arrivée de Perceval à la cour précède celle de Galaad, et cette partie s'achève sur l'annonce de la Quête du Graal.

L'inventaire des sources du *Lancelot* a été dressé par F. Lot, E. Kennedy et A. Micha. Le récit des *enfances* de Lancelot s'inspire d'un conte adapté en allemand par Ulrich von Zatzikhoven *(Lanzelet)*, et auquel *Le Chevalier de la Charrette* semble faire allusion.

Le *Lanzelet* se présente comme la traduction d'un livre ayant appartenu à Hugues de Morville, compagnon de Richard Cœur de Lion durant sa captivité en Autriche (1992-1194). L'origine anglo-normande du texte est donc probable. Ce texte, qui n'est lié par aucune cohérence (E. Vinaver), est d'un grand intérêt car on y trouve nombre de motifs arthuriens connus par ailleurs : l'épreuve de chasteté, l'enlèvement de Guenièvre, l'île des fées...

J. Ribard voit dans les *enfances* de Lancelot des analogies avec l'enfance du Christ dans les Évangiles. L'épisode de la *Charrette* est directement tiré de Chrétien de Troyes. Si l'on excepte quelques emprunts à

Geoffroy de Monmouth ou à Wace, le roman est pour le reste constitué d'éléments originaux ou puisés dans le vaste répertoire de motifs, de personnages, de toponymes, qu'offraient les textes arthuriens. L'auteur tisse un réseau serré de correspondances avec les autres parties du cycle.

Au milieu d'aventures chevaleresques innombrables, où Lancelot tient souvent le rôle du défenseur des faibles qui abolit les mauvaises coutumes, son amour pour Guenièvre constitue un fil conducteur ininterrompu. Si Guenièvre, amante tyrannique, cède à plusieurs reprises à la jalousie, Lancelot souffre les pires tourments lorsque la reine le repousse. Leur passion est l'égale de celle de Tristan et Iseut, dont elle s'inspire. Partagé entre son amour pour la reine et sa loyauté au roi, Lancelot parvient tout au long du roman à maintenir un équilibre de plus en plus fragile. La passion des deux amants suscite en effet la jalousie de Morgain, la haine d'Agravain, et enfin les soupçons d'Arthur. C'est elle qui interdit à Lancelot la contemplation des mystères du Graal, et entraînera la chute du royaume d'Arthur. Toutefois le *Lancelot* n'admet pas l'idée d'un conflit ou d'un choix nécessaire entre l'amour et la prouesse, tous deux effets d'une même noblesse de cœur.

Dans le flot des aventures qui se croisent, se superposent, s'enchevêtrent suivant le procédé de l'entrelacement, selon un calendrier très strict, l'auteur du *Lancelot* sait ménager des moments de repos, lorsque tous les chevaliers partis en quête se retrouvent à la cour, ou à l'occasion de tournois. De subtiles correspondances, des jeux de miroirs entre épisodes mis en parallèle ou en contrepoint enrichissent encore une écriture habile et variée.

Roman de la passion amoureuse, le *Lancelot* est aussi un roman de l'amitié. Le bon géant Galehaut voue au héros une affection sans bornes. Plein de délicatesse, multipliant les attentions à l'égard de son ami, tremblant sans cesse pour lui, il favorise ses amours avec Guenièvre et meurt d'être séparé de lui à la suite d'un malentendu. Ce compagnonnage chevaleresque exacerbé trouve son couronnement à la fin de la *Mort Artu*, lorsque Lancelot est enterré à côté de son ami.

Enfin, même si le *Lancelot* est avant tout un roman d'amour et d'aventures, la religion y est très présente, notamment à l'occasion de la venue de Lancelot, Gauvain et Bohort au Château du Graal. Mais l'idéologie ascétique et mystique de la *Queste* en est absente.

4. La ***Queste del Saint Graal*** relate, sur un mode allégorique enrichi d'une abondante glose mystique, la recherche du Graal par les chevaliers de la Table Ronde.

La veille de la Pentecôte, une demoiselle vient chercher Lancelot à la cour du roi Arthur. Elle l'emmène dans une abbaye, où il arme chevalier son fils Galaad, avant de revenir à Camaalot. Là se produit un prodige : un perron dans lequel est fichée une épée flotte sur la rivière. Gauvain puis Perceval échouent à arracher l'épée. Galaad, qui se présente, s'assied au Siège Périlleux sans déclencher de catastrophe. Le roi lui propose alors l'épreuve du perron, qu'il réussit. Puis le Saint Graal apparaît devant les chevaliers de la Table Ronde, qui font le serment de partir à sa quête. Bohort, Perceval et Galaad parviendront à contempler le Graal, alors que Lancelot échoue en raison de son amour pour Guenièvre. Bohort et Perceval devront toutefois résister à la tentation et aux séductions du siècle que Galaad, chevalier chaste et pur, ignore. Les trois élus reconduisent le Graal en Orient, à Sarras. Après la mort de Galaad puis de Perceval, Bohort revient à la cour pour témoigner.

Depuis les travaux d'A. Pauphilet (étude en 1921, édition en 1923), de nombreux érudits se sont attachés à dégager les caractères et les qualités de *la Queste del Saint Graal*.

Elle s'inscrit dans le mouvement de christianisation du Graal. Comme dans les *Continuations*, chez Robert de Boron ou dans le *Perlesvaus*, le cortège du Graal est devenu une véritable liturgie. Assimilé au vase de la Cène dans lequel Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Christ sur la Croix, le Graal représente aussi le calice de la messe. Parallèlement, la Table Ronde est l'image des tables de la Cène et de la messe : la place laissée vacante (le « Siège périlleux ») y reproduit celle de Judas. En l'occupant, Galaad met fin à un cycle de l'histoire des hommes, désormais en marche vers la rédemption.

Plus généralement, la quête du Graal et de la Lance qui saigne est devenue le symbole d'une quête intérieure, celle de l'humilité, de la chasteté et de la pureté qui seules permettent de contempler les mystères divins. Les aventures représentent le chemin qui conduit les chevaliers terriens à la chevalerie *celestielle* : elles forment une « voie de Paradis » (E. Baumgartner).

Selon A. Pauphilet, c'est ainsi que s'exprime l'inspiration cistercienne du roman. F. Bogdanow y décèle l'influence de saint Bernard mais, pour M. Lot-Borodine, c'est plutôt chez Guillaume de Saint-Thierry qu'il faudrait chercher son inspiration.

5. La ***Mort le Roi Artu*** (v. 1230) réécrit la fin des temps arthuriens telle que l'ont racontée le *Brut* de Wace et le *Perceval en prose*. Elle est l'épilogue du *Lancelot-Graal*.

La quête du Graal est achevée. Lancelot, qui retombe dans le péché avec Guenièvre, est dénoncé par un des frères de Gauvain, Agravain. Une nef merveilleuse aborde près de Camaalot. Elle porte le corps de la demoiselle d'Escalot. La reine, accusée d'empoisonnement, est enlevée par Lancelot. Les amants se réfugient à la Joyeuse Garde. Sur ordre du pape, Arthur se réconcilie avec Guenièvre, mais il poursuit Lancelot en Gaule et confie la garde du royaume à son neveu Mordred. La guerre s'achève par la victoire de Lancelot sur Gauvain. Arthur mène alors campagne contre Rome. Puis il apprend que Mordred, qui est en fait son fils incestueux, s'est proclamé roi. Le combat suprême s'engage dans la plaine de Salesbières. Mordred meurt et Arthur, mortellement touché, est emporté sur l'île d'Avalon après avoir confié son épée Escalibor à Girflet, qui a ordre de la jeter dans le lac. Quelques jours plus tard, Girflet découvre la tombe d'Arthur à la Noire Chapelle. Les fils de Mordred prennent le pouvoir. Guenièvre se retire dans une abbaye. Lancelot renverse les usurpateurs, avant de se retirer à son tour dans un ermitage.

Le jugement de J. Frappier conserve toute sa valeur : « En somme la *Mort Artu* a été écrite par un psychologue d'une qualité rare pour son époque ; [...] la prose de la *Mort Artu*, comme celle du *Lancelot propre* et de la *Queste*, compte parmi les meilleures du XIIIe s. : le voca-

bulaire est précis, et même nuancé, sans être étendu ; [...] le style a de l'élégance et de la concision ; les dialogues ne manquent pas de naturel et de vivacité. »

Le récit, extrêmement serré, s'accélérant à mesure qu'il avance vers son dénouement, forme un saisissant contraste avec la prose du *Lancelot*, plus diluée, mais aussi avec le symbolisme de la *Queste*. La tragédie avance, inéluctable, vers la catastrophe finale, ne laissant aucune place pour les digressions. Elle puise ses racines dans le cœur même du cycle, les amours de Lancelot et de Guenièvre. La passion amoureuse est destructrice : c'est elle qui a entraîné l'inceste d'Arthur, qui cause la mort de la demoiselle d'Escalot, qui pousse Mordred à ravir Guenièvre à son oncle, qui empêche Lancelot à la fois d'être loyal à son seigneur et de garder le secret de ses amours avec Guenièvre, élément pourtant essentiel du code courtois.

Mais la *Mort Artu* demeure un texte chrétien. À la chevalerie terrienne, il reste la rédemption par le repentir. En se retirant du monde, Lancelot et Guenièvre dépassent la passion qui les aveuglait : on a pu parler de la conception aristotélicienne de la *Mort Artu*, par opposition à l'augustinisme néoplatonicien de la *Queste* (A. Adler). Le roman est sous-tendu par une thématique générale du péché : la catastrophe finale est la conséquence des fautes d'Arthur, de son iniquité, de sa démesure. Mais ces fautes ne sont elles-mêmes que la conséquence lointaine de son inceste. Mordred est donc l'instrument d'un destin inévitable, tel que Merlin l'avait prédit.

Enfin, la *Mort Artu* est une épopée. En donnant la place centrale à la figure guerrière du roi, en resserrant l'action autour de quelques personnages, en multipliant les scènes épiques (combat de Lancelot et de Gauvain, bataille de Salesbières, jet de l'épée Escalibor dans le lac), l'auteur donne à son texte une dimension mythique. Il reprend aussi la thématique de la roue de Fortune : c'est au moment où il paraît au faîte de sa puissance qu'Arthur, qui croyait maîtriser son destin, connaît la trahison, la défaite et la mort.

Riche d'une multitude de sens possibles, la *Mort Artu* achève en majesté le cycle des aventures de Logres. Tantôt terrible, magnifique et mélancolique, elle est sans conteste le plus puissant chef-d'œuvre de la prose arthurienne.

III. — La question du *Lancelot* non cyclique

Il existe aujourd'hui trois rédactions principales du *Lancelot en prose*. Plus de 80 manuscrits donnent – avec quelques variantes – le même texte, la *Vulgate* ; 11 manuscrits transmettent une relation particulière du séjour de Lancelot en Sorelois. Parmi ceux-ci, 4 donnent une version brève de l'épisode de la fausse Guenièvre et de la mort de Galehaut, et font allusion au Graal comme à une aventure de Perceval (et non de Galaad).

Pour E. Kennedy, qui prolonge l'opinion de F. Lot, ces 4 manuscrits prouvent qu'il a existé une version non cyclique du *Lancelot propre*, complète et indépendante de l'histoire du Graal, probablement antérieure à la *Vulgate*, et qui s'achèverait avec la mort de Galehaut. Le reste du roman ne serait qu'une série de continuations qui n'ont pas la même unité de pensée et de style et où manquent les idées politiques, le rapport au droit féodal, l'humour et l'ironie. Cette opinion est contestée. Il n'en reste pas moins que l'hypothèse d'une version non cyclique se fonde sur des considérations codicologiques sérieuses.

A. Micha insiste quant à lui sur le caractère bâclé – indice d'abrègement – des épisodes propres à cette version (rédaction courte de l'épisode de la fausse Guenièvre, mort de Galehaut et ses suites).

Elle s'éloigne en tout cas de l'inspiration religieuse qui anime les parties spécifiques à la *Vulgate*, et propose une morale aristocratique et héroïque d'essence laïque. Le début du roman baigne dans une atmosphère joyeuse, immorale même, où, pour reprendre le mot de J. Frappier : « Chaque soir c'est la partie carrée dans un bosquet. On va à la messe le matin, et se divertir le soir sous les arbrisseaux. » À partir de l'épisode de la Fausse Guenièvre, le climat change, avec les premiers signes avant-coureurs de la fin du monde arthurien.

IV. — L'influence du *Lancelot-Graal*

On ne saurait minimiser l'influence du *Lancelot-Graal*. Cette œuvre immense popularise la structure entrelacée et le modèle du cycle, qui vise à raconter jusqu'à leur terme, à « accomplir » les aventures par la double technique de la compilation (inclusion du maximum de matière romanesque dans le récit) et de l'élucidation (explication, en les réécrivant ou en les complétant, des points restés dans l'ombre). C'est à son exemple que furent composés le *Tristan en prose*, la *Post-Vulgate*, *Guiron le Courtois*, le *Perceforest*, ou encore, hors de la sphère arthurienne, le cycle des *Sept Sages de Rome*.

Le succès du *Lancelot-Graal* en Europe est difficilement mesurable : les témoignages d'une diffusion précoce et large de l'histoire de Lancelot et de la quête du Graal sont nombreux, mais il n'est pas toujours aisé de savoir quelles œuvres ils concernent, sauf aux Pays-Bas, où il existe trois traductions-adaptations du *Lancelot en prose*, qui ont servi de modèle aux autres textes arthuriens écrits en moyen-néerlandais. La *Lancelot-Compilatie* combine même, à l'ensemble *Lancelot-Graal-Mort Artu*, pas moins de sept autres romans arthuriens. Enfin, la *Vulgate* sera l'une des principales sources de Malory.

Chapitre VII

LES ROMANS DE TRISTAN

L'histoire tragique de Tristan et Iseut est, plus encore que celle du Graal, le plus important mythe que nous ait légué le Moyen Âge. D. de Rougemont, dans un livre célèbre mais aujourd'hui contesté *(L'Amour en Occident)*, y voyait le premier roman de l'amour-passion.

Même si les formes qu'ont revêtues sa diffusion et sa réception posent encore problème, tout indique qu'elle rencontra un succès considérable. Connue par les romans de Béroul, Eilhart von Oberg, Thomas et Gottfried de Strasbourg, par la saga norroise, par les deux *Folies*, par le lai du *Chèvrefeuille* de Marie de France, plus tardivement par le *Tristan en prose* et par nombre d'allusions littéraires, la légende de Tristan et Iseut a été réinterprétée par Chrétien de Troyes dans *Cligès* et *Le Chevalier de la Charrette*. Elle a aussi inspiré une abondante production artistique. Son contenu originel a été reconstitué à la fin du XIXe s. par J. Bédier, principalement à partir des textes de Béroul et d'Eilhart.

Tristan est le fils du roi de Léonois, Rivalen, et de la sœur du roi Marc de Cornouailles, Blanchefleur. Orphelin, il est élevé par son oncle. Son premier exploit est de tuer le Morholt, un géant irlandais qui vient prélever tous les ans en Cornouailles un tribut de jeunes gens. Empoisonné par l'épée du Morholt, il dérive dans une nef jusqu'en Irlande. Là, la fille du roi, Iseut, le guérit. De retour en Cornouailles, Tristan est envoyé à la recherche d'une épouse pour son oncle. Il débarque en Irlande et terrasse un dragon. Le sénéchal Anguingueran tente de se faire passer pour le vainqueur du dragon, mais Tristan le démasque en brandissant la langue du monstre. Pendant que Tristan prend un bain, Iseut découvre en examinant son épée

qu'il est l'assassin du Morholt. Pardonné, il obtient la main d'Iseut pour Marc. Au cours de la traversée, la suivante de la reine, Brangien, sert par erreur à Tristan et Iseut un philtre d'amour. Ils sont désormais unis par un amour irrépressible.

Après le mariage de Marc et d'Iseut, Brangien prend la place de sa maîtresse dans le lit conjugal. Mais des rendez-vous imprudents excitent les soupçons du nain Frocin, qui dénonce les amants à Marc *(début du fragment de Béroul)*. Le roi, caché dans un pin, épie Tristan et Iseut, mais celle-ci voit son reflet dans l'eau. Frocin organise alors un piège : il répand de la fleur de farine au sol de la chambre de la reine et, au matin, le sang qui a coulé d'une blessure que s'était faite Tristan le dénonce. Les amants sont condamnés au bûcher, mais Tristan s'évade en sautant d'une chapelle, et Iseut est abandonnée aux lépreux. Tristan la délivre et se réfugie avec elle dans la forêt de Morois, où ils survivent misérablement. L'ermite Ogrin tente de les convaincre de renoncer à leur amour, puis Marc les surprend, endormis mais séparés par une épée où il voit une preuve de leur chasteté. Iseut revient à la cour et, devant Arthur, se lave de l'accusation d'adultère lancée par les barons *(fin du fragment de Béroul)*.

Tristan porte secours au roi Hoël de Petite Bretagne, dont le fils, Kaherdin, lui propose d'épouser sa sœur Iseut aux Blanches Mains. Mais le mariage n'est pas consommé. Tristan revient vers Iseut sous divers déguisements, notamment en se faisant passer pour fou.

En Petite-Bretagne, un baron, Bédalis, tue Kaherdin et blesse Tristan, qui envoie chercher Iseut : s'il la ramène, le bateau devra arborer une voile blanche, et une voile noire s'il revient vide. Au retour du bateau, la voile est blanche mais Iseut aux Blanches Mains, jalouse, annonce qu'elle est noire. Tristan meurt sur-le-champ, bientôt suivi par Iseut. Marc, qui regrette d'avoir séparé les deux amants, ordonne qu'ils soient enterrés ensemble.

Cette reconstitution, qui mêle des éléments provenant de textes différents, demeure toutefois hypothétique.

I. — Constitution de la légende de Tristan

On évoque deux sources historiques pour la légende de Tristan. La première suit la piste cornique (O. J. Padel). Elle est attachée à l'existence d'une stèle du VIe s. qui porte le nom de DRVSTANVS CVNOMORI FILIVS.

Le nom de *Drustanus* est généralement rapproché de celui de Tristan, et Cunomorus serait un roi des deux Cornouailles cité vers 550 par Grégoire de Tours. Son nom complet serait Marcus Quonomorius (A. de Mandach, J. Chocheyras). Le nom de Marc aurait été assimilé à « marc'h », qui signifie « cheval » dans les langues celtiques. Or, le *Tristan* de Béroul rapporte que le roi a des oreilles de cheval. Par ailleurs, jusqu'au XVIIIᵉ s., il circula en Bretagne et au pays de Galles des récits racontant comment le roi Marc « aux oreilles de cheval » tua ses barbiers parce qu'ils avaient dévoilé son secret. C'est la base de l'histoire de Midas, mais il est probable que Béroul ait emprunté le motif à un conte celtique (G. Milin).

La légende était connue en Cornouailles au cours du Xᵉ s., puisqu'une charte de 967 signale un lieu-dit « hryt Eselt » (« le gué d'Iseut »).

La seconde source possible est écossaise. L'histoire de Tristan s'inspirerait de la vie d'un roi des Pictes, *Drust* ou *Drustan*, qui vécut en Écosse vers 780. Le Léonois, patrie de Tristan, devrait alors être identifié avec le Lothian, au sud d'Édimbourg.

La relation triangulaire entre Tristan, Marc et Iseut, et l'amour tragique entre le neveu et l'épouse du roi, dériveraient de traditions galloises, influencées par l'histoire irlandaise de *La fuite de Diarmaid et de Grainne*, qui remonterait au début du IXᵉ s. (rapprochement établi par G. Schoepperle). On trouve par ailleurs le nom de Tristan dans deux fragments de poème transmis par un manuscrit gallois, le *Livre Noir de Camarthen*. Une forme de la légende circulait donc sans doute au pays de Galles dès la fin du XIᵉ ou le début du XIIᵉ s. Enfin, il est probable que les derniers éléments constitutifs de la légende se soient fixés en Bretagne, vers la fin du XIᵉ s.

Aux données issues des traditions galloises et irlandaises, des conteurs bretons auraient ajouté l'histoire des parents de Tristan, et un motif folklorique bien connu en Bretagne, proche de l'histoire de Persée et Andromède : Tristan, venu à bout du dragon qui terrorise l'Irlande, prouve son exploit en produisant la langue du monstre. Le mariage de Tristan avec Iseut aux Blanches Mains s'inspire aussi d'un motif folklorique breton, « l'homme aux deux femmes », qu'on trouve dans deux lais de Marie de France, *Éliaduc* et *Fresne*. Enfin, le motif de la

voile blanche et de la voile noire, dont l'inversion cause la mort de Tristan, dériverait aussi d'une légende bretonne – même s'il ne laisse pas d'évoquer le mythe de Thésée (un rapprochement plus général a d'ailleurs été établi entre Marc-Iseut-Tristan et Thésée-Phèdre-Hippolyte).

II. — La mise en roman de la légende

Les travaux de J. Bédier, de W. Golther puis de G. Schoepperle, au début du XX[e] s., ont abouti à l'hypothèse qu'il avait existé, vers 1150, une version primitive de l'histoire de Tristan et Iseut (l'*archétype* ou *estoire*), dont dériveraient toutes les œuvres littéraires ultérieures. Cet archétype serait représenté par Béroul, la *Folie* de Berne et Eilhart.

Cette théorie est aujourd'hui nuancée, voire contestée (A. Vàrvaro) au profit d'une représentation moins univoque. En effet, les premières allusions à la légende de Tristan et Iseut apparaissent chez les troubadours, vers 1140. Par ailleurs, Béroul critique les jongleurs, qui transmettent des versions fautives, et Thomas fait allusion à un certain Bréri – peut-être le conteur gallois Bledhericus, présent à la cour de Poitiers vers 1150. Autant d'indices d'une diffusion orale multiple, dont témoigneraient aussi le *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France, qui utilise un motif absent du roman d'Eilhart, ou le coffret de Vannes (XII[e] s.), qui réunirait des scènes issues de plusieurs romans différents (G. Brault). La matière de Tristan entretient en outre des rapports étroits avec les contes merveilleux, dont elle reproduit à plusieurs reprises le schéma établi par V. Propp (combats du héros contre le Morholt et contre le dragon). On estime donc aujourd'hui qu'il est vain de vouloir reconstituer un arbre généalogique précis dérivant d'un ancêtre commun et unique.

Il faut plutôt s'imaginer que les conteurs, qui circulaient entre les différentes régions du domaine celtique, puisaient dans un ensemble de traditions diverses, non figées. Celles-ci s'agrégèrent progressivement en légendes relativement structurées où se fondirent des éléments corniques, gallois, écossais,

bretons, voire des souvenirs littéraires antiques ou certaines influences orientales (P. Gallais a rapproché l'histoire de Tristan et Iseut d'un récit persan, *Wis et Ramin*).

Il semble toutefois établi que la mise en roman de la légende s'est faite dans la seconde moitié du XIIe s., à la cour d'Henri II Plantagenêt et Aliénor d'Aquitaine, avec les poèmes de Béroul et de Thomas, les *Folies*, le *Lai du chèvrefeuille* de Marie de France.

III. — « Version commune » et « version courtoise »

Depuis J. Bédier, on oppose traditionnellement la version de Béroul, ou « version commune », et celle de Thomas, qui gommerait une grande part de la violence originelle de la légende et serait marquée par l'usage de la casuistique amoureuse. Cette opinion a été défendue par J. Frappier, A. Fourrier, R. Lejeune. Partiellement remise en cause par P. Le Gentil (1953) et B. Wind (1960), elle a été totalement contestée par P. Jonin (1958) et E. Köhler (1956), qui ont proposé une lecture politique, anti-féodale et individualiste de Thomas : s'il ne condamne jamais l'amour de Tristan et Iseut, cela n'a rien à voir avec l'éthique courtoise de la *fin'amor*. C'est au contraire parce qu'il considère la société comme oppressive et coupable.

Ce type d'interprétation marxisante est passé de mode, même si le « problème de l'antagonisme de l'individu et de la société, de l'amour et du devoir » semble bien posé par l'histoire de Tristan (M. Lot-Borodine). On recherche plutôt, avec A. Pauphilet, une opposition littéraire entre les deux versions : celle de Thomas se caractérise avant tout par le lyrisme (il file longuement l'intrigue, invente ou allonge des épisodes, multiplie les monologues subtils), tandis que celle de Béroul est toute de tension dramatique.

1. **La version de Béroul.** — Le texte de Béroul est conservé dans un seul fragment, qui débute par la scène

du rendez-vous épié et s'achève sur la mort de Godoïne. Il compte 4 485 vers. Les parties manquantes peuvent être reconstituées à partir de l'adaptation d'Eilhart von Oberg.

On a beaucoup discuté de l'unité de l'œuvre. La constante sympathie de l'auteur à l'égard de ses personnages (jamais il ne les condamne, mais au contraire participe toujours à leurs joies, à leurs tourments, à leurs luttes), l'abondance des interventions de l'auteur, des appels à l'auditoire, et une technique narrative identique, qui procède par juxtaposition, plaident en ce sens.

D'autres savants estiment en revanche qu'il existe une rupture au v. 2765 : la scène des adieux est inutilement répétée, il existerait des contradictions et une différence d'esprit entre les deux parties (la première proche de l'épopée, la seconde influencée par le roman d'*Énéas*), dont seule la seconde comporte des éléments linguistiques picardisants. Dans cette hypothèse, la première partie pourrait être antérieure à 1170, tandis que la seconde, qui fait allusion à Malpertuis, la demeure de Renart, serait postérieure à 1180. Le roman ne peut en tout cas être postérieur à 1200-1202, date de l'*Escoufle*, de Jean Renart, qui y fait quatorze fois allusion.

L'œuvre possède une force, une beauté et une cohérence indéniables. Bien qu'il prenne parti pour les amants, Béroul semble les placer face au remords et admettre que, malgré la force du philtre, il y a eu faute, et que ses personnages ressentent une forme de culpabilité. Ce n'est donc pas la fatalité qui sert de ressort au roman, mais le mystère de la passion amoureuse. Si les deux amants sont le jouet de sentiments qui les dépassent, ils peuvent à tout instant se ressaisir et prendre en main leur destin : ainsi lorsqu'ils renoncent à vivre hors du monde, après le séjour dans le Morois. Ils sont à la fois innocents et coupables, et c'est en quoi la passion dépeinte par Béroul est profondément humaine, contrastée, à la fois naturelle et merveilleuse, inexplicable et pourtant compréhensible (P. Le Gentil). Elle s'inscrit aussi dans le contexte historique de l'amour courtois, qui tend à accréditer l'idée que rien ne peut faire obstacle à la passion.

Mais cette lecture n'épuise pas les sens du roman. Les exploits extraordinaires du héros (saut de la chapelle,

invention de l'arc qui ne manque jamais sa cible, « l'arc-qui-ne-faut ») renvoient sans doute à un mythe primitif de surhomme. La rivalité amoureuse entre Marc et Tristan a pu être interprétée comme la transposition d'un conflit féodal. Enfin, Iseut est l'un des personnages féminins les plus complexes que nous ait légués la littérature médiévale : à côté de traits hérités d'un passé de magicienne, elle est à la fois victime de la violence de la société (dans la scène des lépreux) et manipulatrice hors pair, experte dans l'art du double langage. Consciente de ses actes, elle est maîtresse de son destin. À l'opposé, Marc n'est pas aussi cruel qu'on l'a parfois dépeint. Amoureux, jaloux, mais aussi capable d'attendrissement et de pitié, c'est lui aussi un personnage à la psychologie nuancée.

2. La version de Thomas. — On connaît six fragments de la version de Thomas d'Angleterre, signe d'une diffusion plus large que celle de Béroul. Elle daterait de 1170-1175, avant le *Cligès* de Chrétien de Troyes.

Sa teneur générale nous est bien connue par la version de Gottfried de Strasbourg et par la *Tristams saga* norvégienne (1226). Cependant, si l'on en juge par la récente découverte d'un fragment de 154 vers, il semble que Gottfried innove parfois, à moins qu'il ne puise à une autre source que Thomas. On ne peut donc qu'être prudent quant à la reconstitution du roman originel.

Au premier abord, Thomas semble exalter l'idéal courtois. L'amour est un choix (le philtre n'est plus qu'un symbole poétique), les épisodes qui choquent le goût aristocratique pour la mesure et l'élégance sont supprimés ou édulcorés (Iseut livrée aux lépreux, la vie des amants dans le Morois), les aspects religieux sont délibérément passés sous silence. Le conflit vassalique entre Marc et son homme-lige Tristan est absent. « Thomas situe l'amour sur son vrai terrain, qui est celui du cœur et des tourments psychologiques » (J.-Ch. Payen). Il décrit les tourments où l'adultère plongera les amants. Tristan est un personnage introspectif, souvent hésitant.

Ses choix – tel le mariage avec Iseut aux Blanches Mains – l'entraînent vers de nouvelles souffrances, signe d'un destin tragique, et son existence n'est qu'une suite de renoncements à sa position sociale et au monde. Le roman montrerait ainsi de nombreux indices de tension entre la violence originelle de la légende et l'idéologie courtoise, et acquerrait une dimension tragique en insistant sur les cas de conscience des amants et sur les conflits entre l'amour, la morale et la société.

C'est pourquoi la version de Thomas a souvent été présentée comme une œuvre moralisatrice, où la rhétorique l'emporte sur la compréhension et l'humanité telles qu'on peut les trouver chez Béroul. Thomas intervient souvent dans le récit, pour exprimer son opinion sur l'histoire qu'il raconte et, a-t-on dit, couvrir la voix de ses personnages. Mais une telle analyse méconnaît le fait que, dans la fiction médiévale, le discours rhétorique intervient à des moments de forte tension pour exprimer l'émotion de l'auteur.

Bien d'autres lectures sont possibles. Transparaît par moments une conception instinctive, sensuelle et violente de l'amour (lors de la dispute entre Iseut et Brangien), mais aussi une réelle indulgence pour des sentiments qui doivent se juger à la bravoure qu'ils inspirent. Même polie par la rhétorique, cette histoire d'amour profondément asociale laisse transparaître une morale à la fois pessimiste et extrême : la mort est l'accomplissement suprême de l'amour.

Moins émouvant peut-être pour un lecteur moderne que celui de Béroul, le texte de Thomas a une importance littéraire considérable, car il invente les dialogues amoureux et une forme de casuistique sentimentale qui nourrira une grande part du roman français.

3. Les récits brefs de Tristan. — Deux courts récits relatent une scène où Tristan, simulant la folie, cherche à se faire reconnaître d'Iseut. Mais c'est son chien Husdent qui le reconnaît : le thème pourrait s'inspirer à la fois de l'histoire de Céphale et Procris, dans les *Métamorphoses*

d'Ovide, et du retour d'Ulysse à Ithaque, dans l'*Odyssée*. Selon les dernières recherches, les deux *Folies* dériveraient d'un original commun, aujourd'hui perdu.

Dans le manuscrit, la *Folie d'Oxford* (988 v.) suit le texte de Thomas. Selon E. Hoepffner, les deux œuvres pourraient être du même auteur. La *Folie de Berne,* proche de Béroul, est un bref poème de 572 v., de facture beaucoup moins soignée.

Les deux textes, qui jouent sur le contraste entre le vil déguisement du héros et la beauté d'Iseut, entre la déchéance apparente de Tristan et la force de son amour, entre sa ruse et l'incompréhension de la reine, témoignent de l'incompatibilité entre l'amour privé et la société chevaleresque. Malgré un prétexte narratif mince, ils représentent la quintessence de la légende et mettent en lumière l'ambiguïté d'une situation où le fou se révèle finalement sage, tandis que celle qui se croyait sage proclame : *Lasse ! fait ele, tant sui fole !* (M. Demaules).

La légende rencontra sans doute un accueil contrasté. Les manuscrits conservés et les témoignages iconographiques ou littéraires laissent penser qu'elle connut un réel succès au XIIe et au début du XIIIe s. Mais le fait qu'il ne subsite aujourd'hui que des épaves de ces textes tend aussi à prouver qu'ils sombrèrent rapidement dans l'oubli. Il semble en effet que l'idée d'un amour absolu, incontrôlable, asocial, égoïste et gouverné par les sens, ait été rejetée parce qu'elle remettait en cause les valeurs féodales, la théorie de la *fin'amor* et le mariage. Chrétien de Troyes s'est élevé contre le mythe en lui opposant *Cligès* et surtout *Le Chevalier de la Charrette*, qui détourne les motifs tristaniens pour concilier l'amour et l'insertion dans la société (telle est la thèse de J.-Ch. Payen dans un article célèbre, « Lancelot contre Tristan ou la conjuration d'un mythe subversif »). En opérant la synthèse entre l'idéologie chevaleresque du *Lancelot* et l'histoire des amants de Cornouailles, le *Tristan en prose* marqua le point ultime de ce désintérêt pour les versions anciennes de la légende.

IV. — Le *Roman de Tristan en prose*

Le *Tristan en prose* a longtemps souffert de jugements critiques négatifs, malgré les efforts du norvégien E. Löseth (1891) : J. Bédier n'y voyait qu'un « fatras d'aventures chevaleresques », et A. Pauphilet le qualifiait de « rhapsodie assez absurde ». Les travaux d'E. Vinaver (à partir de 1925), la thèse d'E. Baumgartner (1975) et enfin l'édition du roman ont permis de réhabiliter ce monument littéraire méconnu. Le *Tristan en prose* fut en effet le roman de chevalerie le plus lu au Moyen Âge. Il en subsiste plus de 80 manuscrits, dont certains, très richement illustrés, proviennent d'importantes bibliothèques aristocratiques, comme celles du duc de Berry ou du duc de Nemours, Jacques d'Armagnac.

Le roman commence par une introduction qui vise à rattacher Tristan à la lignée des souverains du Graal (son aïeul Sador est le neveu de Joseph d'Arimathie). Puis le récit se déroule en trois étapes principales.

La jeunesse de Tristan est occupée par les données traditionnelles : combat contre le Morholt, découverte de la passion avec Iseut, séjour dans le Morois, mariage avec Iseut aux Blanches Mains, folie. Ces épisodes sont combinés avec des exploits qui répandent la réputation de Tristan dans le monde arthurien.

Exilé au royaume de Logres par son oncle, Tristan, accompagné d'un jeune chevalier, Dinadan, multiplie les exploits chevaleresques au cours d'une longue errance. Il conquiert l'amitié de Lancelot et, après son triomphe au tournoi de Louvezerp, est reçu à la Table Ronde. À ce moment, la passion semble se muer en amour de loin. Mais Marc se rend en Logres pour tuer son neveu. Arthur oblige Marc à lui accorder son pardon. Tristan retourne en Cornouailles, où il peut revoir Iseut jusqu'à ce que Marc l'emprisonne. Sa captivité dure plusieurs années. Délivré par Lancelot, il peut enfin partir avec Iseut au royaume de Logres.

La troisième partie commence avec l'installation de Tristan et Iseut à la Joyeuse Garde, où ils concilient passion amoureuse et vie chevaleresque. En fragilisant le royaume d'Arthur, la Quête du Graal vient toutefois rompre cet équilibre. Marc, allié aux Saxons, débarque et enlève Iseut. Tristan revient alors en Cornouailles, où Marc le blesse à

mort d'une lance empoisonnée donnée par Morgain. Le roman se clôt sur la mort des amants et l'achèvement des aventures du Graal.

Le *Tristan en prose* se donne pour l'œuvre de deux auteurs, Luce del Gat et Hélie de Boron, neveu de Robert de Boron. On a longtemps cru, à la suite d'E. Löseth et d'E. Vinaver, qu'on pouvait distinguer deux versions principales : une version primitive, assez courte, simple et cohérente, représentée notamment par le manuscrit BnF fr. 756-757 ; et un remaniement au caractère cyclique très marqué. Dans l'état actuel des travaux sur la tradition manuscrite, on estime désormais, à la suite d'E. Baumgartner :

— qu'il existe une version unique jusqu'au départ de Tristan pour le royaume de Logres ;
— que, dans la seconde partie, toutes les rédactions conservées sont des remaniements d'un original aujourd'hui perdu. Elles intègrent toutes, à des degrés divers, des éléments cycliques issus du *Lancelot-Graal* ou en rapport avec la *Post-Vulgate* ;
— qu'il existe, pour cette seconde partie, cinq rédactions principales du roman. Une rédaction courte, représentée par le ms. BnF fr. 757 ; une rédaction longue, la plus répandue ; deux remaniements plus récents ; enfin une rédaction abrégée qui a servi de base aux éditions des XVe-XVIe s.

La question des rapports entre le *Tristan en prose* et le cycle dit de la *Post-Vulgate* est quant à elle particulièrement complexe.

En 1960, C. E. Pickford estimait que la *Suite du Merlin,* du manuscrit Huth, était postérieure au *Tristan en prose*, auquel elle fait allusion. F. Bogdanow, elle, soutenait que cette *Suite du Merlin* et sa continuation faisaient partie d'un vaste cycle dont il ne reste que des fragments épars, la *Post-Vulgate*. Inspirée d'une première version du *Tristan en prose*, la *Post-Vulgate* serait à son tour l'une des sources de la seconde version du *Tristan*. En 1975 enfin, E. Baumgartner proposait l'hypothèse suivante : le début du *Tristan en prose* aurait été écrit avant la *Suite du Merlin*, tandis que les deux versions

principales de la seconde partie du roman seraient des remaniements qui intègreraient chacun des éléments issus de la *Post-Vulgate*.

L'édition complète du *Tristan en prose*, sous la direction de Ph. Ménard, et celle de la *Suite du Merlin* par G. Roussineau ont confirmé que l'auteur de la *Suite du Merlin Post-Vulgate* connaissait une version du *Tristan en prose*, dont il explique ou développe *a posteriori* certains motifs ou péripéties. Cependant, toutes les versions du *Tristan* conservent aussi des allusions à la *Suite du Merlin*. Il faut donc imaginer, ou bien qu'il a existé une version aujourd'hui perdue du *Tristan*, qui serait l'une des sources de la *Post-Vulgate*, et que certains éléments issus de cette *Post-Vulgate* seraient à leur tour passés dans les versions actuelles du *Tristan* ; ou que les deux romans ont été écrits de manière concomitante et qu'il a existé des échanges entre leurs auteurs.

Tradition et renouvellement. Même s'il s'approprie l'héritage arthurien, des romans en vers de *Tristan* au *Lancelot-Graal*, l'auteur du *Tristan en prose* fait preuve d'un réel talent créateur. Le texte peut être lu à la fois comme un roman d'amour, un roman d'apprentissage, un roman de l'exil et de la douleur, et surtout un roman d'aventures chevaleresques. Cette dernière dimension, la plus évidente pour le public médiéval, ne doit pas être sous-estimée au prétexte qu'elle nous semblerait moins riche de sens.

En faisant de Tristan un chevalier de la Table Ronde, l'égal de Lancelot, dont la prouesse naît de son amour pour Iseut, l'auteur renouvelle profondément les données dramatiques du récit. Mais il délivre aussi un message négatif sur les ravages de l'amour, dans la tradition de nombreux textes médiévaux : suicide de Kaherdin, désespoir de Palamède et de Marc, folie de Tristan lorsqu'il est séparé d'Iseut, railleries de Dinadan... Les deux discours ne sont pas totalement contradictoires. Tout en mettant en scène exploits chevaleresques et passion d'amour, l'auteur semble avertir le lecteur par la voix de Dinadan qu'ils sont réservés à quelques êtres d'élite, et ne doivent pas être pris pour modèles. Avec une certaine astuce, le roman intègre donc lui-même son contre-texte. Kaherdin, assez effacé dans les romans en vers, possède dans la prose une personnalité complexe et attachante. D'autres personnages secondaires viennent renouveler le répertoire des caractères arthuriens : Brunor, le Chevalier à la Cotte Tailladée, frère de Dinadan (son histoire

est inspirée d'un roman en vers dont il ne subsiste qu'un très court fragment) ; jeunes chevaliers comme Persidès ; personnage, très négatif, de Brehus sans Pitié, qui perpètre ses crimes en détournant les règles chevaleresques...

L'auteur du *Tristan en prose* a un talent indéniable : récit animé, dialogues variés, souvent ironiques, mais aussi pleins d'émotion. Les personnages possèdent une réelle profondeur psychologique (voir les rapports complexes de Tristan et Palamède, l'admiration réciproque que se vouent Tristan et Lancelot, l'amitié de Dinadan pour Tristan). Marc, par exemple, n'est pas décrit tout d'une pièce. Dévoré de jalousie, il ne peut s'empêcher d'admirer et de craindre son neveu et sait parfois faire preuve de dignité et d'humanité. Il est un peu la face noire de la passion d'amour, dont Tristan, Kaherdin, Palamède représentent les incarnations chevaleresques mais tout aussi malheureuses. Le prosateur justifie ainsi l'adultère : Marc est indigne d'Iseut, alors que la valeur de Tristan justifie sa passion, puisque, suivant la tradition de la *fin'amor*, l'amour est source de toute prouesse.

Le débat intérieur, très présent dans *Le Lancelot-Graal*, disparaît au profit de dialogues parfois considérables : la discussion entre protagonistes – ou témoins – devient le mode de progression normal de l'action dramatique. Et si l'auteur adopte les formes extérieures de ses devanciers, c'est pour mieux les vider de leur contenu. Ainsi, les éléments merveilleux sont pour la plupart rationalisés. Le récit, sous une apparence d'entrelacement héritée du *Lancelot*, retrouve une certaine linéarité, et l'organisation de la matière entre les séquences laisse voir de grands ensembles structurés, où l'auteur intervient parfois pour annoncer la suite du récit ou faire des retours en arrière.

Le Tristan en prose donne l'exemple d'une esthétique de la compilation qui tend à annexer au roman la totalité de la matière arthurienne, afin de mener le récit à son terme, de l'*accomplir*. L'auteur du *Tristan en prose* possède une réelle dextérité à « saisir les fils en attente et à accomplir les destins inachevés » (E. Baumgartner).

Celle-ci se manifeste par l'intégration de longs passages de *La Queste-Vulgate* et de *La Queste-Post-Vulgate*, d'épisodes du *Lancelot propre*, ou encore, dans certaines versions, d'extraits du *Perceval en prose*, des *Prophéties de Merlin*...

Ainsi, selon C.-A. Van Coolput, *Le Tristan en prose* témoigne d'une profonde remise en cause des fondements de la prose arthurienne. La vision familière du temps arthurien, caractérisée par l'entrelacement, est bouleversée, le Graal largement démystifié, l'élément religieux s'estompe, enfin l'écriture elle-même connaît une révolution. Le roman est un exemple de transformation idéologique et d'émergence d'une conscience d'écrivain, deux éléments nouveaux et profondément modernes.

L'influence du *Tristan en prose* fut considérable. Le nombre des manuscrits conservés, la fréquence, dans l'onomastique, des prénoms de Tristan et de Palamède prouvent sa diffusion. Il fut aussi le creuset de nombreux autres romans dans toute l'Europe.

Chapitre VIII

LES ROMANS TARDIFS EN PROSE

I. — Les derniers cycles

La volonté de raconter l'histoire totale des aventures de Logres ne se tarit pas avec le *Tristan en prose*. De nouveaux remanieurs reprennent le *Lancelot-Graal* et le *Tristan* pour les retravailler, ajuster les matières romanesques, mettre en lumière les points restés obscurs, remplir les espaces vides, voire proposer une archéologie arthurienne.

1. **Le cycle de la *Post-Vulgate*.** — L'existence de versions particulières de certaines parties du cycle du Graal est connue depuis longtemps. Le manuscrit dit *Huth* contient à la fois le *Merlin* de Robert de Boron et une *Suite du Merlin* différente de celle qu'on trouve dans le *Lancelot-Graal*. Par ailleurs, trois manuscrits donnent une rédaction spécifique, tantôt abrégée, tantôt amplifiée, de *La Queste del Saint Graal*. On retrouve des éléments de cette *Queste* particulière dans *Le Tristan en prose*, et dans deux traductions en espagnol et en portugais (les *Demandas*).

L'auteur de la *Suite du Merlin* du manuscrit Huth précise que son roman est divisé en trois branches : la première s'achève avec le début de la quête du chevalier aux deux épées, Balaain, auteur du Coup Douloureux qui déclenche les aventures ; la seconde va jusqu'au début de la quête du Graal ; la troisième se termine

après la mort de Lancelot et du roi Marc. Or, cette *Suite du Merlin* s'interrompt avec l'enfermement de Merlin, bien avant le début de la quête du Graal : il semble donc que le texte se poursuivait au-delà.

Ayant découvert un texte qui prolonge la *Suite du Merlin*, F. Bogdanow a émis l'hypothèse qu'il avait existé un troisième cycle du Graal en prose, postérieur à la trilogie de Robert de Boron et au *Lancelot-Graal*. Ce cycle, qui se donne pour auteur Robert de Boron, regrouperait : 1 / selon les manuscrits, soit *L'Estoire del Saint Graal*, soit le *Joseph* en prose ; 2 / le *Merlin* et la *Suite Post-Vulgate* (version Huth) avec sa *Continuation* ; 3 / une version particulière de la *Queste* et de la *Mort Artu* connue par des manuscrits fragmentaires, par le *Tristan en prose* et par les *Demandas*.

Ce cycle, appelé *Post-Vulgate*, ne subsiste qu'à l'état d'épaves, aussi son existence en tant que corpus constitué fait toujours l'objet de débats (R. Lathuillère, G. Roussineau, Ph. Ménard demeurent sceptiques). Plusieurs indices semblent toutefois corroborer cette hypothèse : nombreuses correspondances entre les différents textes qui la composent, références intertextuelles avec le *Tristan en prose* et *Guiron le Courtois*, découverte récente en Italie de fragments en français qui conservent des épisodes qu'on ne connaissait jusqu'ici que par les *Demandas* (M. Longobardi). Cependant, les rapports complexes que la *Post-Vulgate* entretient avec le *Tristan en prose* ne sont pas élucidés.

Parmi les textes qui constitueraient la *Post-Vulgate*, la *Suite du Merlin* occupe une place éminente. Par la rigueur de sa construction et sa richesse romanesque, elle est l'un des chefs-d'œuvre de la littérature arthurienne en prose.

Dans cette tragédie inéluctable, un chevalier jusqu'alors inconnu, Balaain, joue un grand rôle. Poursuivant la tradition des élucidations, la *Suite du Merlin Post-Vulgate* combine les deux motifs de la Lance Vengeresse et de l'Épée « aux étranges attaches » qui se brise au premier coup. Après être parvenu à détacher l'épée, Balaain, ignorant les mises en garde, poursuit

la quête du frère du roi du Graal, Garlan. Il parvient au Château du Graal, tue Garlan puis, l'épée mystérieuse s'étant brisée, frappe le roi du Graal, Pellehan, avec la Lance vengeresse : c'est le Coup Douloureux qui entraîne la stérilité de son royaume. Cette scène, qui manque dans les manuscrits français, peut être restituée à partir de Malory.

Le motif de la naissance incestueuse de Mordred, inconnu de Geoffroy de Monmouth et de Wace mais présent dans le *Lancelot-Graal*, devient la cause principale de la destruction du royaume de Logres, alors que l'adultère de Lancelot et Guenièvre est minimisé. Il est associé au thème de la haine entre les lignages de Lot et de Pellinor (c'est-à-dire les familles de Gauvain et de Perceval), qui entraîne finalement la dénonciation des amours de Lancelot et Gauvain à Arthur, par Gauvain et ses frères.

La *Post-Vulgate* propose une version pessimiste de l'histoire du royaume arthurien, métaphore de celle des hommes. L'homme qui cherche à savoir, à transgresser les interdits, à changer le cours des choses, est condamné à la chute, au malheur, à la mort. Tel est le destin d'Arthur, qui tente d'éliminer son fils incestueux en tuant, nouvel Hérode, tous les nouveau-nés, de Balaain, ou de Merlin, enfermé vivant parce qu'il a dévoilé ses secrets aux hommes et ses pouvoirs à Viviane. Si l'on en juge par le comportement de Gauvain, qui se joue des lois de la Table Ronde tout en paraissant les respecter, la chevalerie n'est plus qu'une apparence. L'amour lui-même semble sans issue, puisqu'il conduit Lancelot et Tristan à leur perte.

2. ***Guiron le Courtois.*** — Le roman de *Guiron le Courtois*, que les manuscrits appellent *Méliadus*, s'attache à la génération des pères des héros arthuriens. Il intègre des épisodes du *Tristan en prose*, et date au plus tard de 1240.

La tradition manuscrite est complexe, car *Guiron le Courtois* est le plus souvent intercalé dans d'autres textes arthuriens : *Compilation* de Rusticien de Pise, *Tristan en prose* ou *Post-*

Vulgate. Il semble que la version primitive (ms. Paris BnF fr. 350) ait été laissée inachevée, et que plusieurs compilateurs lui aient donné une suite. Cette complexité est sans doute la cause du mépris de nombreux critiques, qui, jusqu'aux travaux de R. Lathuillère, avaient peine à y discerner quelque originalité : « C'est un amas d'épisodes chevaleresques où sont intercalés des récits tirés d'autres romans en prose » (C. E. Pickford).

L'originalité de ton de ce pur roman d'aventures, qui multiplie les prouesses profanes, les enlèvements et les affrontements chevaleresques, explique sans doute son succès durable. Il connut cinq éditions partielles au début du XVIe s. Faute d'édition moderne, *Guiron le Courtois* demeure toutefois mal connu et peu étudié.

3. ***La Compilation de Rusticien de Pise.*** — Rusticien de Pise est le compagnon auquel Marco Polo dicta le récit de ses voyages dans sa prison vénitienne. Mais il est aussi l'auteur d'une vaste compilation en prose, qui se présente comme la traduction d'un livre appartenant au roi Édouard Ier d'Angleterre (1272-1298).

La tradition manuscrite de la *Compilation de Rusticien de Pise* est passablement embrouillée, et l'œuvre, récemment éditée par F. Cigni, reste encore largement à étudier. Les manuscrits les plus anciens appartiennent à la tradition du *Tristan en prose*, à l'intérieur duquel la *Compilation* se trouve intercalée. Rusticien utilise souvent des données de ce roman comme points de départ de nouveaux développements narratifs. D'autres manuscrits interpolent des épisodes de *Guiron le Courtois*, au point que les deux œuvres ont parfois été confondues.

La *Compilation* se caractérise par un jeu intertextuel très complexe avec les grands romans arthuriens en prose : *Lancelot*, *Tristan*, *Guiron le Courtois*. Elle n'est pas sans analogies avec le cycle dit de la *Post-Vulgate*.

4. ***Perceforest***. — Ce très vaste roman de chevalerie tardif, inspiré du *Lancelot* et du *Tristan* en prose, ne met pas en scène les personnages arthuriens traditionnels. Il constitue un vaste prologue qui relie la matière de Bre-

tagne à l'épopée antique, en prétendant que la Grande-Bretagne a été conquise par Alexandre. Il s'agit donc, selon la formule d'E. Vinaver, d'un *prolongement rétroactif* de la *Vulgate*.

Perceforest est conservé dans plusieurs manuscrits du XV[e] s. et deux éditions du XVI[e]. Il aurait été achevé dans les années 1337-1344 pour le comte Guillaume I[er] de Hainaut, et comprend six livres. Son édition par G. Roussineau permet de progressivement mieux le connaître.

Perceforest est une somme foisonnante de motifs arthuriens, d'où une impression de confusion et des longueurs dues à son ampleur exceptionnelle. Les tournois, les joutes, les enchantements, les intrigues amoureuses, les lais chantés (sur le modèle du *Tristan en prose*), les scènes piquantes, comiques ou dramatiques se succèdent et s'enchevêtrent, constituant un tableau particulièrement complet de l'imaginaire chevaleresque à la fin du Moyen Âge. Comme l'a montré J. Lods, le roman a été conçu – ou reçu – comme un manuel de chevalerie. Mais il possède aussi un sens plus profond, car il exalte la chevalerie en tant que force civilisatrice et « démontre qu'aucune fin n'est définitive, et qu'après la ruine vient la renaissance » (A. Berthelot).

C'est enfin un intéressant et très riche recueil de motifs folkloriques, lutins, sabbat des vieilles sorcières ou première version attestée de l'histoire de la Belle au Bois dormant.

5. **La compilation de Micheau Gonnot.** — La compilation contenue dans le ms. BnF, fr. 112 est l'œuvre du copiste Micheau Gonnot, qui avait déjà réalisé plusieurs copies de romans arthuriens pour le grand bibliophile Jacques V d'Armagnac. Il s'agit d'un travail isolé, sans postérité littéraire, mais dont le propos est représentatif de la tendance à la compilation qui parcourt la prose arthurienne à la fin du Moyen Âge. Il combine en effet des épisodes du *Lancelot en prose*, de la *Queste*, de la *Mort Artu*, du *Tristan en prose* dans sa « quatrième ver-

sion » (incluant des extraits des *Prophéties de Merlin*), de la *Post-Vulgate* et de *Guiron le Courtois*.

Micheau Gonnot fait œuvre originale car il cherche à incorporer dans son texte le maximum de matière. Il procède tantôt à une copie intégrale des originaux, tantôt à des abrègements ou des suppressions d'épisodes secondaires ou contradictoires, tantôt à une réorganisation dans un but d'élucidation. Destructurant le récit entrelacé, il reconstitue, parfois à partir de plusieurs sources, de grandes séquences narratives qui peuvent être lues comme des romans pratiquement autonomes. Il lui arrive même d'inventer des épisodes pour mener à bien des aventures restées en suspens dans ses sources. Cette technique sera portée à la perfection par Thomas Malory.

II. — **Les romans non cycliques du XIIIe s.**

À côté des romans qui s'intègrent dans un projet cyclique, le XIIIe s. produit quelques textes isolés qui s'apparentent à la matière arthurienne. Si le décor et les techniques littéraires sont arthuriens, la matière s'éloigne du domaine breton.

1. ***Laurin.*** — Ce roman « byzantin » fait partie du vaste cycle des *Sept Sages de Rome*. Il a été écrit vers 1260, et disposait donc comme modèles des grands romans en prose.

La première partie, de tonalité épique, raconte le siège de Constantinople par l'empereur Fyseus, qui restaure le jeune Laurin, fils de Marques de Rome. La deuxième appartient au registre courtois : Laurin épouse Cassydore, sous l'emprise de laquelle il tombe au point de perdre tout honneur chevaleresque. La troisième est arthurienne : après la mort de Cassydore, Laurin se réfugie dans le royaume d'Arthur, où s'affrontent femmes-fées et chevaliers.

Dans ce roman complexe et méconnu, où la vision des rapports entre hommes et femmes est bien loin de l'idéal courtois, le royaume de Logres est présenté sur

un mode merveilleux, et le récit intègre des traits stylistiques et lexicaux caractéristiques de la prose arthurienne, notamment la technique de l'entrelacement.

2. **Le *Roman des fils du roi Constant*.** — Ce roman inachevé fut rédigé vers 1294 par un clerc au service de Gui de Dampierre et de Hugues de Châtillon, Baudouin Butor. Il se veut une réécriture du *Merlin en prose* et raconte les aventures des trois fils du roi Constant, et la naissance d'un enfant diabolique, fils d'un démon qui prend l'apparence de Pandragus pour séduire Libanor, la fille du roi Ban de Benuich.

À défaut de puissance littéraire, le texte présente un intérêt documentaire exceptionnel sur le travail d'un écrivain au Moyen Âge. Le manuscrit regroupe en effet quatre brouillons, tous très différents, des premiers chapitres, les seuls rédigés.

3. **Les *Prophéties de Merlin*.** — Les *Prophéties de Merlin*, composées vers la fin du XIIIe s., ne peuvent guère être qualifiées de roman. Il s'agit d'une série de prédictions dictées par Merlin à ses scribes et qui s'attachent principalement à des événements survenus aux XIIe et XIIIe s. Elles n'ont donc rien à voir avec les *Prophetiae Merlini* de Geoffroy de Monmouth.

Selon son éditrice, L.-A. Paton, l'œuvre, à tendance didactique et morale, aurait été composée à Venise sous le règne de Frédéric II. Elle semble soutenir le parti guelfe et propose un idéal de vie proche de celui que prônent les franciscains spirituels.

Par leur obscurité, les *Prophéties de Merlin* sont un texte assez décevant pour le lecteur moderne. La tradition manuscrite en est affreusement compliquée, car les copistes n'ont cessé de remanier le texte, déplaçant les prophéties, en supprimant certaines, en ajoutant d'autres...

Quelques manuscrits intercalent des épisodes romanesques où l'on retrouve des personnages du *Tristan en prose*. Le récit du tournoi organisé en Sorelois par Galehaut et les aventures d'un neveu du roi Marc, Alixandre l'Orphelin, ont connu un

sort particulier car on les retrouve dans plusieurs manuscrits du *Tristan en prose* dont ils caractérisent la « quatrième version », suivant le classement d'E. Baumgartner.

L'influence des *Prophéties de Merlin* est incontestable. À un moment où se multipliaient prophètes et visionnaires, elles rencontrèrent sans doute l'intérêt du public. Dans le deuxième tiers du XIVe s., Jean de Roquetaillade s'en inspira, par exemple, entre autres sources, pour ses propres prophéties. Elles connurent plusieurs éditions incunables.

III. — Les derniers romans arthuriens

La littérature arthurienne ne meurt pas avec la société chevaleresque. À la fin du XIVe et au XVe s., les romans en prose continuent d'être copiés dans de splendides manuscrits pour les grandes bibliothèques princières. Les romans de Chrétien de Troyes sont mis au goût du jour, en prose, à la demande des ducs de Bourgogne.

Parallèlement, de nouvelles pousses naissent de la vieille souche arthurienne. Longtemps négligée, cette production tardive est aujourd'hui redécouverte. Elle réserve de belles surprises et ouvre de nouveaux champs à la recherche littéraire et à l'histoire des représentations à la fin du Moyen Âge.

1. ***Méliador.*** — Ce long roman de plus de 30 000 vers, œuvre du chroniqueur Jean Froissart, est daté de 1383 environ. Il est conservé dans deux manuscrits.

Au début du règne d'Arthur, la fille du roi d'Écosse, Hermondine, qui souhaite se défaire de son prétendant Camel de Camois, promet d'épouser le chevalier qui aura réalisé dans les cinq années les exploits les plus remarquables. Le roman raconte donc les aventures des nombreux chevaliers qui se lancent sur les chemins de la Grande-Bretagne. Quatre grands tournois ponctuent ces cinq années qui s'achèvent par une série de mariages à la cour d'Arthur – dont celui d'Hermondine et de Méliador, reconnu comme le meilleur chevalier du monde.

Froissart n'a voulu réaliser ni une continuation, ni la réfection d'un roman antérieur, mais une œuvre originale. Par le choix des vers, il s'inscrit dans une tradition archaïsante. Mais, en entrelaçant les aventures des différents chevaliers, il imite aussi la structure des grands romans en prose. L'insertion de pièces lyriques composées par le duc Wenceslas de Brabant rappelle le *Tristan en prose*. Mais ces rapprochements de forme ne doivent pas cacher les qualités originales du roman : subtilité de l'écriture, réalisme (Froissart transposerait des sites qu'il a visités lors de ses voyages en Angleterre), sûreté de la construction malgré le grand nombre de personnages et d'aventures entrelacées.

Longtemps jugé d'un insondable ennui, le roman est, depuis les travaux de P. Dembowski et F. Wolfzettel, réhabilité dans une perspective d'histoire littéraire et des représentations – même si sa longueur, son caractère touffu et répétitif le rendent difficilement lisible aujourd'hui. *Méliador* peut se lire comme le lieu de l'affirmation d'une idéologie aristocratique, et de l'idéal chevaleresque, à un moment où la noblesse est en crise, face aux progrès de l'art militaire et à son incapacité à ressusciter l'idéal de la croisade contre le péril turc (P. F. Dembowski). Surtout, le texte s'affranchit de la tradition dans laquelle il s'inscrit en inventant une écriture surprenante (Fl. Bouchet dit « déceptive ») qui, après avoir créé l'attente d'une séquence par quelques indices typiques, la déçoit en changeant soudainement de parcours. Il instaure donc un rapport ludique très neuf entre l'auteur et le lecteur.

2. ***Ysaÿe le Triste.*** — Le long roman en prose d'*Ysaÿe le Triste* est habituellement daté de la première moitié du XIVe s., mais son éditeur, A. Giacchetti, estime qu'il ne remonte pas au-delà du début du XVe. Il témoigne à la fois de la persistance de la matière arthurienne et d'un certain renouvellement de l'inspiration romanesque et de la technique littéraire.

Le roman met en scène les descendants des grands héros du *Tristan en prose*, dans un royaume où, depuis la mort d'Arthur, la chevalerie a perdu toute mesure, et où crimes et folies sont devenus la règle. Au premier rang se trouve Ysaÿe, fils de Tristan et Iseut.

Quoique d'inspiration proche des romans en prose du XIIIe s., *Ysaÿe le Triste* s'en distingue par la place qu'il accorde au merveilleux, au rire, au pittoresque. On y trouve de nombreux morceaux de bravoure : joutes individuelles, combats contre des géants, guerres contre les Sarrasins, folie du héros... Le roman contient 34 pièces lyriques qui le rattachent à la tradition du *Tristan en prose* et de *Perceforest.* Il s'inspire aussi des dernières branches du *Roman d'Alexandre* ; 14 éditions du XVIe s. prouvent qu'il connut une faveur durable.

3. ***Le Chevalier du Papegau.*** — Ce bref roman en prose, dont il subsiste un seul manuscrit, a probablement été écrit vers 1400. Il met en scène le roi Arthur en chevalier errant guidé par un perroquet *(papegau).*

Il dérive peut-être d'un texte perdu, également source du roman allemand de *Wigalois*, de Wirnt von Grafenberg (XIIIe s.). Mais *Le Chevalier au papegau*, seul roman français dont Arthur soit le héros, est une œuvre originale.

Concision, simplicité de l'intrigue : le roman tranche sur la plus grande part de la littérature arthurienne, tout en s'inscrivant dans la tradition du texte qui relate *a posteriori* l'origine d'un personnage ou d'une aventure. En racontant son apprentissage courtois, il fonde la légitimité d'Arthur à exercer la souveraineté chevaleresque et amoureuse sur son royaume. Il utilise de nombreux matériaux traditionnels : la charrette d'infamie *(Le Chevalier de la Charrette),* le prix de beauté dont la récompense est un oiseau – ici un perroquet *(Érec et Énide, Durmart le Gallois, le Bel Inconnu).* Mais sa particularité est de puiser aussi dans un vaste répertoire de motifs folkloriques où dominent les figures de l'homme et de la femme sauvages, divers monstres, des revenants, un tournoi fantôme...

Les critiques ont longtemps été sévères à l'égard de ce roman (« aux épisodes embrouillés et au style assez lourd », R. Bossuat), mais on insiste aujourd'hui sur l'intérêt de cette ultime tentative de renouveler la tradi-

tion arthurienne, sur son caractère allègre et sur l'inadéquation des critères appliqués aux œuvres du XIIe ou du XIIIe s. pour juger un texte aussi tardif (N. J. Lacy).

4. ***Artus de Bretagne.***— Ce long roman en prose est parfois daté du XIVe s., mais ne remonte sans doute pas au-delà du début du XVe. Il raconte les aventures d'Artus (de la famille de Lancelot) et de la fille du comte de Lancastre. Le héros y est élevé par Gouvernal, l'écuyer de Tristan. Du fait de la présence d'éléments merveilleux (lit magique, château de l'Autre Monde), R. S. Loomis y voyait l'un des plus extraordinaires exemples de survivance tardive de la tradition celtique.

En réalité, il est hautement improbable qu'une œuvre aussi tardive ait puisé directement à des traditions primitives. Son auteur – qui appartenait sans doute à la cour de Bretagne – s'est donc vraisemblablement inspiré de textes récents (notamment le *Tristan en prose*), tout en inventant peut-être lui-même certaines scènes.

Connu par plusieurs manuscrits, quatorze éditions des XVe et XVIe s. et une édition de colportage dans la Bibliothèque bleue, *Artus de Bretagne* a rencontré un vif succès.

Chapitre IX

LA DIFFUSION DE LA LITTÉRATURE ARTHURIENNE EN EUROPE

La diffusion de la littérature arthurienne en Europe a pris des formes variées. Aux traductions et aux adaptations se sont ajoutées des œuvres originales s'inspirant généralement des romans français, et dont certaines sont les seuls témoins de textes originaux aujourd'hui perdus ou dont il ne reste que des fragments.

Tel est le cas des romans de Tristan, pour lesquels il faut recourir à la traduction norroise ou aux adaptations allemandes pour reconstituer l'œuvre originale dans son ensemble ; du lai *Sir Orfeo*, dont il ne subsiste plus que la version en moyen-anglais ; du *Roman van Torec* néerlandais...

Dans le domaine anglais, en revanche, certains textes comme *Gauvain et le chevalier vert* paraissent dériver d'une tradition différente de celle qui a fleuri sur le continent. Enfin, on retrouve dans d'autres secteurs de la littérature des influences, plus ou moins discrètes, qui témoignent de l'importance de la matière de Bretagne au Moyen Âge. Parmi des exemples innombrables, citons Boccace, Chaucer, Dante, Pétrarque, l'Arioste...

I. — La littérature arthurienne en anglais et en gallois

Jusqu'à la fin du XIVe s., l'Angleterre connaît une situation originale de multilinguisme. À côté du latin, d'usage savant, l'aristocratie et la population installée dans le pays à la suite de Guillaume le Conquérant par-

lent un dialecte français, l'anglo-normand, tandis que les autochtones continuent à pratiquer l'anglo-saxon. Enfin, le celtique subsiste en Cornouailles et au pays de Galles. On trouve donc des textes arthuriens dans ces trois langues. Parmi les textes arthuriens en français écrits en Angleterre, on peut citer les *Lais* de Marie de France, le *Tristan* de Thomas, le *Lai du Cor*, de Robert Biket, *Fouke Fitz Warin*, et peut-être *Yder* et le *Perlesvaus*.

Le premier texte arthurien en moyen-anglais est une adaptation du *Roman de Brut* de Wace, le *Brut* de Layamon, un long poème de plus de 16 000 vers (fin du XIIe s.).

Ni chronique, ni roman, il s'agit plutôt d'une épopée proche de l'inspiration du *Beowulf*, le grand poème épique anglo-saxon. Plus que chez Wace, dont Layamon s'inspire au même titre que du *Tristan* de Thomas (Fr. Le Saux), Arthur devient un modèle de souverain chevaleresque : sa prouesse, sa largesse à l'égard de ses vassaux, son sens de la justice suscitent l'admiration. Mais le *Brut* de Layamon est aussi un texte violent, où les meurtres, la magie et de nombreux signes renvoient à un temps barbare. Cependant, l'action d'Arthur vise toujours à imposer le Bien, la paix, la religion chrétienne et à repousser les forces du Mal. Comme si Layamon avait cherché à fondre ensemble les légendes bretonnes, la furie saxonne, le modèle courtois et un certain idéal chrétien.

La littérature arthurienne en moyen-anglais s'épanouit à partir de 1250. Dans *Of Arthour and of Merlin* (début du XIVe s.), Merlin joue le rôle du stratège qui favorise les victoires d'Arthur contre les Saxons, et l'auteur valorise le roi en tant que défenseur de la Chrétienté contre les Païens. Le beau lai en couplets rimés de *Sir Orfeo* propose quant à lui une interprétation chrétienne du mythe d'Orphée, dans un cadre arthurien où le verger est le point de contact entre Ici-bas et l'Autre Monde. Ce texte original, probablement dérivé d'un original français perdu, parvient à concilier éléments celtiques, moralité chrétienne et thème antique. Le plus ancien manuscrit date du premier tiers du XIVe s.

Autour de Gauvain se développe une riche littérature, qui peut se répartir en plusieurs groupes. Le premier, en vers allitératifs, prend naissance après 1250 dans le nord

et le nord-ouest de l'Angleterre. Il présente Gauvain comme un modèle héroïque et courtois, un chevalier mondain, étranger à la métaphysique. Ces romans flattent le public de nobles de province auquel ils sont destinés. Un second groupe naît dans le sud et l'est du pays, régions peuplées et aisées. Il s'agit d'adaptations de textes français, dans lesquelles le personnage de Gauvain est conforme à son modèle continental. Le roman en vers d'*Arthour and Merlin* (Kent, seconde moitié du XIII[e] s.) et deux adaptations fidèles de Chrétien de Troyes, *Sir Perceval of Gales* et *Ywain and Gawain* (première moitié du XIV[e] s.), sont à l'origine de ce mouvement, dû au recul du français en Angleterre. On peut citer aussi *The Awntyrs off Arthure at the Terne Warthelyne* (seconde moitié du XIV[e] s.), la *Morte Arthure* allitérative (1370), *Libeaus Desconus*, adapté du *Bel Inconnu*, et le *Prose Merlin* (vers 1450). Enfin, quelques textes brefs du XV[e] s., principalement en strophes à rimes embrassées, présentent Gauvain sous un jour presque trivial, qui le rapproche de l'auditoire populaire auquel ils s'adressaient sans doute : ainsi, les poèmes du Percy Folio (XV[e] s.) mettent en scène un Gauvain coureur de jupons, qui doit faire face aux tracas de la vie quotidienne mais est aussi parfois un époux modèle. L'opéra *King Arthur,* d'Henry Purcell, sera l'héritier de cette tradition parodique et burlesque.

Sir Gawain and the Green Knight *(Sire Gauvain et le chevalier vert)* date sans doute du dernier quart du XIV[e] s., même si des recherches récentes proposent une date plus ancienne (1330-1360).

Écrit en dialecte moyen-anglais du Nord et conservé dans un manuscrit unique, *Sir Gawain and the Green Knight* raconte l'arrivée d'un chevalier vert de très grande stature, monté sur un cheval vert, à la cour d'Arthur, peu avant Noël. Celui-ci lance un défi : qu'un chevalier courageux accepte de le frapper avec sa hache de forestier. En retour, le chevalier devra accepter le même traitement un an et un jour plus tard. Gauvain se propose afin de protéger le roi. Il décapite le chevalier, mais celui-ci ramasse sa tête et donne rendez-vous à Gauvain à la Chapelle Verte.

Ce très curieux roman combine deux motifs folkloriques fréquents dans la littérature médiévale, le « jeu du décapité » et la « tentation », avec le thème de la couleur verte associée à l'état sauvage. Le « jeu du décapité », qui remonte à des traditions très anciennes (épisode du *Festin de Bricriu*, dans l'épopée irlandaise de Cuchulainn, douze travaux d'Hercule) se retrouve dans plusieurs romans arthuriens en français, *Le Chevalier à la mule*, le *Perlesvaus*, *Hunbaut*, la *Première Continuation* et le *Lancelot en prose*. Le thème de la « tentation » se retrouve quant à lui dans *Le Chevalier à l'épée* et *Yder*. La combinaison des deux motifs elle-même n'est pas inconnue, puisqu'elle constitue aussi la trame de deux romans, *The Carle off Carlisle* et *The Turke and Gowin*.

Certains chercheurs ont vu dans ce texte le vestige de très anciens rites de fécondité. Quel que soit l'intérêt d'une telle hypothèse, elle paraît hautement improbable à une date aussi tardive, et il s'agit sans doute plutôt du résultat du travail d'imagination d'un auteur par ailleurs profondément imprégné des motifs arthuriens. D'autres l'ont interprété comme une allégorie historique – la dégradation de la cour d'Arthur représenterait les difficultés de la monarchie anglaise –, comme une satire de la littérature arthurienne, jugée anachronique, ou encore comme une œuvre purement comique.

Le roman vaut aussi par ses qualités littéraires : la structure poétique est à la fois complexe et variée, et l'auteur n'hésite pas à prendre de nombreuses libertés avec la versification allitérative traditionnelle pour créer une œuvre rythmée et surprenante.

Par sa richesse d'invention, par la diversité des interprétations qu'il permet, *Sir Gawain and the Green Knight* est l'un des chefs-d'œuvre de la littérature anglaise du Moyen Âge.

La **littérature arthurienne en gallois** pose de nombreux problèmes de datation et de sources. La question des *Mabinogion*, ces poèmes qui relatent des *enfances* héroïques, est très débattue : témoins de traditions antérieures aux romans français, ou au contraire adaptations tardi-

ves, au moins partiellement inspirées de Chrétien de Troyes ? Même si les trois principaux recueils de *Mabinogion* sont assez tardifs (v. 1200, 1275 et 1380-1410), rien n'interdit de penser qu'ils contiennent des textes beaucoup plus anciens. Il semble en tout cas que la tradition orale de la poésie bardique se soit maintenue tardivement. En parallèle, à partir du XIVe s. se développe un mouvement d'adaptation en gallois des grands romans français en prose.

II. — L'Allemagne

Les écrivains allemands adaptent la matière arthurienne à leur propos, et ne sont jamais les imitateurs serviles des écrivains français.

Des deux romans de Chrétien de Troyes qu'il adapte, *Érec* (peut-être avant 1189) et *Le Chevalier au Lion* (1195-1205), **Hartmann von Aue** conserve la trame et jusqu'au détail des épisodes. Mais il leur donne un sens explicite : illustrer le conflit entre le devoir et le désir personnel. En préférant leur désir à leur devoir, les deux héros commettent une faute qu'ils s'emploient ensuite à réparer. Dans *Érec*, le héros doit concilier son désir pour Énide et son devoir chevaleresque. Dans *Iwein* au contraire, il doit concilier son désir d'aventure et son devoir d'époux : l'auteur souligne les aspects réalistes du roman et donne aux motivations de Laudine et d'Iwein une coloration plus féodale (chacun trouve avantage à s'allier à l'autre).

Sur le plan de la technique littéraire, Hartmann von Aue parvient à modifier son modèle avec un minimum de divergences, dans une langue pure (absence de traits dialectaux, recherche de la perfection grammaticale et lexicale). Aussi fut-il célébré comme un modèle par Gottfried de Strasbourg.

Wolfram von Eschenbach *(Parzival)*. En adaptant le roman de Chrétien de Troyes et sa *Première Continuation*, au début du XIIIe s., le noble franconien Wolfram

von Eschenbach avait sans doute l'intention de proposer un modèle de société où la noblesse se place directement au service de Dieu, sans l'intermédiaire de l'Église. Cette conception utopique, peut-être inspirée des théories cathares, apparaît surtout dans les parties que Wolfram a ajoutées au texte de Chrétien.

Wolfram retravaille la matière de son modèle. Il insiste sur le parallélisme entre les aventures de Parzival et celles de Gawan. Tandis que le premier conquiert Munsalvaesche (le monde du Graal), au second revient le Schastel Marveil, symbole du monde arthurien. Wolfram introduit également le monde musulman, où Parzival séjourne cinq ans. Les deux mondes terrestres sont présentés comme égaux, alors que le monde du Graal leur est supérieur.

Wolfram a une conception très particulière du Graal, pierre merveilleuse qui dispense boissons et mets raffinés et maintient en vie celui qui la contemple. L'ensemble du roman baigne dans une atmosphère de mystère qui a favorisé les interprétations ésotériques. L'absence de l'Église prouve l'intérêt de l'auteur pour la théorie nouvelle du rapport direct entre le fidèle et Dieu. Enfin, le *Parzival* propose une vision originale de la société, propre à répondre aux inquiétudes de l'aristocratie allemande du début du XIII[e] s. Le monde du Graal, qui représente la classe chevaleresque, y agit pour le bien de tous les hommes, sans la contrainte de l'Église, mais sous l'autorité d'un souverain fort.

À côté de ces conceptions utopistes, *Parzival* est aussi un roman de chevalerie. Wolfram y fait preuve d'humour, il sait camper et utiliser avec talent les personnages secondaires. Sa conception de l'amour vise à la synthèse entre l'amour courtois *(Hohe Minne)* et l'amour conjugal : il critique les excès de la passion et chante les vertus de l'amour réciproque qui conduit au mariage (D. Buschinger).

Eilhart von Oberg aurait écrit son adaptation du roman de *Tristan* vers 1170, dans l'entourage du duc de

Saxe, Henri le Lion, et de Mathilde, fille d'Henri II Plantagenêt et d'Aliénor d'Aquitaine.

Le *Tristan* d'Eilhart est sans doute la version de la légende la plus fidèle à l'*estoire* pour le détail du récit. Mais l'auteur s'est sans doute attaché à ne pas heurter le zèle religieux de son protecteur : il omet ainsi le soutien que Dieu apporte aux amants et supprime les faux serments d'Iseut lors du rendez-vous épié ou du jugement d'Arthur.

Davantage que Béroul, que Thomas et que Gottfried de Strasbourg, Eilhart décrit en détail les exploits guerriers du héros, dont il fait, à l'intention de son auditoire aristocratique, un modèle de prouesse chevaleresque.

Il met en lumière le conflit entre la passion d'amour et le mariage. Dans la première partie, il insiste sur l'action du philtre, qui dégage la responsabilité des amants sur leurs actes. Mais, après leur retour à la cour, l'affaiblissement du philtre ne suffit pas à créer les conditions de leur réinsertion dans la société. Tristrant, éloigné en Petite-Bretagne, ne peut s'empêcher de revenir à quatre reprises auprès d'Isalde. La fin du roman met à nouveau en lumière la force irrépressible de l'amour : il suffit d'un appel de Tristrant pour qu'Isalde choisisse de tout abandonner pour lui. Eilhart n'hésite donc pas à proclamer la supériorité des sentiments individuels sur les institutions sociales, au premier rang desquelles le mariage. Marke et la seconde Isalde représentent les conventions de la société, que les deux amants ne peuvent vaincre qu'en leur échappant, par la fuite dans la forêt sauvage ou par la mort.

Selon M. Delbouille, Eilhart fait montre d'un art, « assez sommaire mais très conscient, recourant à l'agencement soigneusement calculé d'épisodes rapides, faits eux-mêmes de scènes durement contrastées ».

Gottfried von Strassburg *(Tristan)*. On ne sait rien de la vie de Gottfried von Strassburg. Son *Tristan* (19 548 v.) fut composé au début du XIIIe s.

Le texte de Gottfried se rattache à la tradition de Thomas et de la saga norroise. Il en conserve les grandes lignes mais n'hésite pas à ajouter des commentaires personnels, des digressions courtoises, voire à modifier certaines scènes pour améliorer la cohérence de l'ensemble.

Comme Thomas, Gottfried s'intéresse peu aux exploits guerriers de son héros et place l'amour au centre de son roman. En faisant du philtre le simple symbole de l'amour entre Tristan et Isolde, il met en avant la responsabilité de ses héros sur leurs actes et leurs sentiments et n'hésite pas à rejeter la faute morale sur Marke, qu'il juge coupable d'un mariage où l'amour n'a aucune part. Parallèlement, il insiste sur le fait que le véritable amour ne peut être que tragique, fait de souffrance et de luttes contre l'ordre social. Loin de tenter une conciliation de l'amour et du mariage, comme Chrétien de Troyes, il paraît ainsi défendre l'omnipotence de l'amour, qui doit s'imposer à la société courtoise.

Dans son roman *Diu Crône* (1215-1220), inspiré du *Chevalier de la Charrette*, **Heinrich von dem Türlin** insiste sur le rôle de Gauvain, vaillant et fidèle allié du roi, et fait de Lancelot le rival (amoureux, religieux et chevaleresque) d'Arthur. *Diu Crône* valorise la chevalerie temporelle, qui paraît éternelle. Son inspiration aristocratique ne semble donc guère faire de doute. De même, dans *Wigalois*, de **Wirnt von Grafenberg,** Gauvain acquiert aussi une histoire individuelle, où il parvient à concilier goût du défi et supériorité chevaleresque.

Ces *adaptations courtoises* prouvent que les adaptateurs allemands ne se bornent pas à traduire leur source française. Bien au contraire, ils apportent à l'œuvre qu'ils adaptent leurs problématiques personnelles et celles de la noblesse allemande pour laquelle ils écrivent.

Les romans en prose connaissent moins de succès, à l'exception du *Prosa-Lancelot* (XIIIe s.) et, à la fin du XVe s., de deux œuvres rédigées par Ulrich Fuetrer en l'honneur du duc Albrecht de Bavière – *Lanzelot* (1467), et *das Buch der Abentuer* (1481-1484). Parallèlement, les romans en vers sont mis en

prose : *Wigoleis vom Rade* (1472-1483), *Prosa-Tristrant* adapté d'Eilhart (première édition en 1484). Sans oublier les éditions populaires *(Volksbücher)* de *Tristant und Isalde* et de *Wigoleis vom Rade*, qui touchent un public beaucoup plus populaire et urbain.

III. — Les autres littératures germaniques

1. **La Scandinavie.** — Le roi de Norvège Haakon Haakonarson (XIIIe s.) joue un grand rôle dans la diffusion de la matière arthurienne en Scandinavie. Il fait traduire en norrois de nombreux textes français : *Tristan* de Thomas, adapté par Frère Robert sous le titre de *Tristrams saga ok Isöndar* (1226), *Erex saga*, *Percevals saga*, *Ivens saga.* On connaît aussi des adaptations du *Lai de Lanval* et du *Lai du Cor.*

À côté de raccourcissements sensibles, ces adaptations se caractérisent par la suppression de la rhétorique courtoise, des analyses psychologiques, des interventions (notamment morales) de l'auteur. Dans les romans traduits de Chrétien de Troyes, l'humour et l'ironie disparaissent. Bien que le déroulement des aventures demeure identique d'une œuvre à l'autre, l'adaptation entraîne donc un indéniable appauvrissement littéraire. Ces textes connurent cependant une large diffusion dans tout le domaine scandinave.

2. **Les Pays-Bas.** — Les premières traces arthuriennes (onomastique, textes savants) apparaissent de manière précoce dans l'actuelle Belgique. Le mécénat des grands seigneurs stimule ensuite puissamment la création littéraire, en français et en moyen-néerlandais, ainsi que la production de manuscrits richement enluminés.

Tous les textes arthuriens en néerlandais sont d'inspiration française. Certains sont de simples traductions (*Ferguut*, les trois versions néerlandaises du *Lancelot en prose*), d'autres combinent des éléments provenant de sources diverses : les romans de *Walewein*, *Moriaen (*consacré à la Terre Gaste), *Ridder metter mouwen* et *Walewein ende Keye* sont des œuvres originales, mais où l'on décèle l'influence directe du *Lancelot-Graal* et de Chrétien de Troyes.

Walewein, de Penninc et Pieter Vostaert (seconde moitié du XIIIe s.) est l'un des chefs-d'œuvre de la littérature en moyen-néerlandais. Le roman raconte les épreuves que doit affronter Gauvain afin d'obtenir l'échiquier flottant pour Arthur. Le portrait de Gauvain en tant que soupirant d'Ysabele y est indiscutablement positif et contraste avec les romans français, où il est avant tout un séducteur.

Enfin, tournois, bâtiments publics et privés, objets décoratifs témoignent du profond impact de la légende d'Arthur sur la vie quotidienne de l'aristocratie.

IV. — Les littératures romanes

Les pays de langue d'oc. Bien que familiers des sujets et des motifs arthuriens, les troubadours n'ont fait que de rapides allusions à la matière de Bretagne, et seuls deux romans arthuriens subsistent en occitan ou en catalan : *Jaufré* et *Blandin de Cornouailles*.

En Italie, la matière de Bretagne connut un succès précoce. Les premiers documents iconographiques datent du début du XIIe s. Aux XIIe-XIIIe s., les cours de Sicile puis des Angevins de Naples sont les principaux centres de diffusion des textes arthuriens. Puis la diffusion des grands romans en prose se fait probablement à partir de Gênes, où sont copiés de nombreux manuscrits en français. On connaît au XIIIe s. des traductions destinées à la petite noblesse et à la bourgeoisie de Toscane et de la plaine du Pô.

Il existe aussi des œuvres nouvelles inspirées des romans français. L'importante *Tavola Ritonda*, inspirée du *Tristan en prose*, la *Storia di Merlini*, de l'auteur florentin Pieri, le *Tristano Riccardiano* sont les chefs-d'œuvre de cette production vernaculaire.

On retrouve aussi dans le roman des *Cantari di Carduino* (XIVe s.) des schèmes et motifs arthuriens traditionnels : *enfances* proches de celles de Perceval, thème de la vengeance familiale, qui rappelle le *Perlesvaus*, le *Tristan en prose* et la *Post-Vulgate*, ou encore rencontre avec une fée-duchesse qui évoque

le *Bel Inconnu*. Mais le dénouement de l'aventure (une paix conseillée par Arthur) rappelle que les cités italiennes du XIVe s. éprouvaient un profond besoin de paix.

En Sicile, la diffusion de la légende arthurienne fut bien moindre que celle des chansons de geste. Toutefois, quelques textes (dont *Floriant et Florete* et *Le Chevalier du Papegau*) situent la retraite du roi Arthur à l'intérieur de l'Etna.

En **castillan** et en **portugais,** on trouve surtout des adaptations des romans en prose, en particulier de la *Post-Vulgate* et du *Tristan*. Elles survécurent tardivement dans les éditions populaires, dont certaines firent même l'objet de traductions en tagalog (langue vernaculaire des Philippines). Le roman original de *Tirant lo Blanch*, écrit par Janot Martorell (1490), représente donc une exception tardive, contemporaine du grand roman d'*Amadis de Gaula*.

V. — Les autres littératures européennes

Inspirés de modèles français, les romans anglais, italiens ou allemands ont à leur tour été à la source de nouvelles œuvres littéraires.

On connaît deux textes en latin écrits en Grande-Bretagne. Le *De Ortu Walwanii* mêle la relation d'événements historiques du Ve s., qui font allusion à Arthur (sur la base de Geoffroy de Monmouth), et des récits traditionnels concernant Gauvain. Probablement du même auteur, l'*Historia Meriadoci* reprend le schéma du *Chevalier aux deux épées*. La date de ces deux romans est controversée : généralement datés du XVe s., ils sont remontés jusqu'à la fin du XIIe ou le début du XIIIe s. par certains critiques.

Un texte grec, conservé dans un manuscrit unique (vers 1300), utilise la matière de Bretagne. Il s'agit d'une adaptation d'une partie de la *Compilation* de Rusticien de Pise, réalisée à Chypre, pays où se mêlent les influences françaises (sous les Lusignan) et italiennes (par l'intermédiaire de Venise). Un manuscrit du XVIe s. nous

a transmis un roman de *Tristan* en biélorusse qui dérive d'une adaptation vénitienne du *Tristan en prose* où l'on trouve aussi des éléments issus de la *Tavola Ritonda* et du *Tristano Riccardiano*.

En yiddish, on connaît une adaptation de *Wigalois (Widwilt)*. Malgré la présence d'une dynastie française, la matière de Bretagne ne jouit pas d'une très grande faveur en Bohême. La littérature tchèque ne puise qu'à la source germanique, avec une traduction tardive du *Tristan* d'Eilhart (v. 1350), et l'adaptation d'un roman autrichien, *Tandarias a Floribella* (après 1350).

Conclusion

RÉCEPTION ET POSTÉRITÉ DE LA MATIÈRE DE BRETAGNE

La naissance de la littérature arthurienne s'inscrit dans le contexte particulier de l'Europe féodale du XII[e] s.. C'est à ce moment que la noblesse adopte l'idéologie chevaleresque, où dominent les valeurs de prouesse guerrière, de fidélité et de loyauté vassalique, de largesse. Mais sa culture s'ouvre au même moment à d'autres valeurs : goût pour le beau et exaltation de l'amour courtois (*fin'amor* en provençal, *Minne* en allemand). Aussi la société aristocratique connaît-elle des tensions dont la littérature arthurienne est le témoin parfois engagé.

I. — La réception de la littérature arthurienne

Généralement écrits par des clercs – hommes d'Église connaissant la littérature classique et religieuse –, les romans de chevalerie s'adressent originellement à un public aristocratique, devant lequel ils sont lus ou récités à haute voix. Ils sont souvent commandés par de grands seigneurs et de grandes dames. On ne saurait trop insister sur l'importance de ce mécénat aristocratique dans la constitution de la littérature arthurienne.

1. **Une littérature aristocratique.** — Les cours d'Angleterre, de Champagne, de Flandre jouèrent un rôle éminent, de même que nombre de grands seigneurs

des Pays-Bas ou d'Angleterre. La matière de Bretagne fut sans doute utilisée, à l'origine, à des fins politiques : offrir aux Plantagenêt une ascendance héroïque et un matériau épique dignes de rivaliser avec les Capétiens, qui s'appuyaient sur la légende de l'origine troyenne des Francs et sur l'épopée de Charlemagne. Mais, plus largement, les romans arthuriens contribuèrent à conforter la cohésion de la noblesse en exaltant ses valeurs. Ils participèrent ainsi à la création d'une communauté de représentations entre les grands seigneurs féodaux, la moyenne noblesse, les petits seigneurs ruraux et les chevaliers. C'est Chrétien de Troyes qui crée le type littéraire du chevalier errant, représentant un idéal où pouvait se retrouver toute l'aristocratie, un esprit de noblesse et une élégance morale que nous appelons encore « chevaleresque » (M.-L. Chênerie, Ph. Ménard).

Les manuscrits tardifs et les éditions du XVI[e] s. insistent d'ailleurs sur la valeur didactique et morale des romans arthuriens, à destination des jeunes nobles. *Perceforest* se présente même comme un véritable manuel de chevalerie. Cette littérature aristocratique, qui propose l'image idéale d'un roi soucieux de l'harmonie de sa cour (E. Baumgartner), ignore généralement, voire méprise les autres classes sociales – à l'exception des religieux –, pour promouvoir un type littéraire nouveau, le chevalier errant.

Apparu avec Chrétien de Troyes, le motif de l'errance chevaleresque a de multiples implications littéraires, historiques et culturelles (M.-L. Chênerie). L'errance est justifiée par la *quête*, ponctuée d'*aventures*, c'est-à-dire de rencontres qui obéissent souvent à la *coutume* et où s'expriment les valeurs chevaleresques de vaillance, de courtoisie, de largesse et d'hospitalité. Parenthèse entre deux séjours à la cour, la quête s'inscrit dans un espace et un temps spécifique : chemins et forêts sont les lieux du voyage ; fontaines et manoirs ceux du repos et de l'aventure merveilleuse ; ermitages et abbayes ceux de la réflexion, de l'explication des mystères, de la rédemption.

Mais, au-delà du seul public aristocratique, les allusions aux personnages arthuriens qui émaillent la littérature du XIV[e] s. (Guillaume de Machaut, Christine de

Pisan), celles que contiennent certains sermonnaires (Jacques de Vitry) ou recueils d'*exempla* (Étienne de Bourbon, Humbert de Romans), les légendes locales constituées tardivement dans des régions étrangères au domaine celtique ou normanno-angevin (par exemple la Bourgogne), enfin certains textes visiblement destinés à un public urbain de marchands et artisans, en Angleterre, en Flandre et en Italie, témoignent d'une réception très large de la matière de Bretagne.

2. **Un modèle de société.** — Le roman arthurien devint progressivement un modèle pour la réalité. Tables rondes, tournois et fêtes chevaleresques témoignent de la fascination qu'il exerça sur la société médiévale.

Les recherches sur l'héraldique arthurienne, initiées par M. Pastoureau, se sont attachées à la constitution d'une société imaginaire régie par des coutumes spécifiques, exotiques aux yeux des lecteurs médiévaux. Celle-ci atteignit son point culminant au XVe s. avec la création d'armoriaux richement ornés où sont consignés les blasons des chevaliers de la Table ronde, et la rédaction de traités d'héraldique arthurienne (Jacques d'Armagnac).

On connaît plusieurs exemples de tournois où dames et chevaliers se déguisent en personnages arthuriens (en 1278 près de Péronne, en 1286 à Âcre...) Les rois Édouard Ier et Édouard III d'Angleterre (v. 1270-1330) s'inspirent de la littérature arthurienne dans l'organisation de fêtes. Édouard III crée l'ordre de la Jarretière sur le modèle de l'institution du Franc Palais, relatée par *Perceforest*. Au XVe s. se multiplient les « pas d'armes » : un jeune noble se tient près d'un pont ou d'une fontaine, qu'il défend contre les chevaliers qui viennent à passer.

M. Pastoureau a montré que, en France, l'onomastique arthurienne s'était répandue dès le XIIe s. dans la petite noblesse rurale et la paysannerie du Nord-Ouest, mais qu'il fallait attendre le début du XIVe s. pour la voir toucher la haute noblesse et la population urbaine – alors qu'on trouve des exemples plus précoces en Angleterre, au Pays-Bas et en Italie. L'usage de prénoms arthuriens cesse brutalement vers 1530.

II. — Disparition et survivance de la matière de Bretagne

Après le Moyen Âge, la littérature arthurienne sombre progressivement dans l'oubli. Sa redécouverte, à la fin du XVIIIe ou au début du XIXe s., se fait dans des contextes variables suivant les pays. Elle débouche sur deux courants d'inspiration différente, l'un privilégiant la dimension mythique, l'autre l'aventure chevaleresque.

1. **La littérature anglaise.**— L'influence des romans arthuriens sur la littérature anglaise est manifeste durant tout le Moyen Âge : plusieurs *Contes de Canterbury* (notamment *The Franklin* et *The Wife of Bath*) intègrent des éléments arthuriens, bien que Chaucer préfère l'épopée et l'hagiographie à la matière de Bretagne. Mais c'est grâce à **Thomas Malory** qu'elle demeure connue et appréciée jusqu'à aujourd'hui dans tout le domaine anglo-saxon.

On sait peu de choses sur Thomas Malory. Son ouvrage nous apprend qu'il est chevalier et écrit en prison. Plusieurs identifications ont été proposées. Les candidats les plus plausibles paraissent être Sir Thomas Malory de Newbold Revel (Warwickshire), qui aurait participé à la guerre des Deux-Roses avant de mourir en 1471, et Sir Thomas Malory de Papworth St Agnes, né en 1425 et lié à une riche famille, les Woodville, qui possédait une importante bibliothèque arthurienne et dont Caxton était l'imprimeur attitré. Malory est en tout cas l'un des derniers écrivains à avoir utilisé le corpus arthurien dans un esprit encore médiéval.

Le texte n'a longtemps été connu que par ses éditions, dont la première a été imprimée par Caxton en 1485 sous le titre *Le Morte D'Arthur*. La découverte d'une version manuscrite au Winchester College, en 1934, a remis en cause de nombreuses certitudes. Outre des différences de détail (titre, division en 8 sections dans le manuscrit, contre 21 livres et 527 chapitres chez Caxton), on constate d'importantes divergences de rédaction. Comme il est à peu près certain que Caxton a utilisé le manuscrit de Winchester, certains érudits ont donc considéré

qu'il avait retravaillé le roman de Malory à sa guise : dans son édition de 1947, E. Vinaver estimait que Malory avait en réalité écrit huit romans séparés, réunis ultérieurement par l'imprimeur. On tend aujourd'hui à réhabiliter le texte de Caxton, qui, plus complet, plus policé, mieux organisé, pourrait, au moins en partie, avoir été revu par l'auteur. C'est en tout cas celui qu'ont connu les Britanniques, de la fin du Moyen Âge à la moitié du XX[e] s.

Le projet littéraire de Malory est de réaliser une somme arthurienne qui mette en ordre la masse incontrôlable des romans de chevalerie. Il n'est pas réellement original : le *Lancelot-Graal*, le *Tristan en prose*, la *Post-Vulgate*, visaient déjà à raconter l'histoire totale des aventures de Logres. Mais chacune de ces œuvres continuait à vivre de manière autonome. L'ambition de Malory est de rassembler en une œuvre unique toute la matière arthurienne. À la même époque, une ambition comparable anime le copiste Micheau Gonnot (ms. BnF fr. 112, daté de 1470) et l'Allemand Ulrich Fuetrer (*Buch der Abentuer* compilé pour le duc de Bavière, 1473-1483).

Malory puise à une grande variété de sources, anglaises (la *Morte Arthure* en vers allitératifs et la *Morte Arthur* en strophes) ou françaises *(Lancelot-Graal, Tristan en prose, Post-Vulgate).* Certaines n'ont pas été identifiées (telle la source du livre VII, qui raconte les aventures du jeune Beaumains, Sir Gareth). Malory a aussi utilisé Chrétien de Troyes : *Le Chevalier au Lion* à coup sûr, peut-être *Érec et Énide* et *Le Chevalier de la Charrette* (P. Field).

Tout en restant fidèle à ses modèles, Malory fait aussi œuvre de créateur. Devant la masse de documents à sa disposition, il opère des choix. Il supprime ou abrège des épisodes, gomme les éléments disparates, et son texte abonde en passages inventés de toutes pièces.

Le style même de Malory renouvelle les canons de la littérature arthurienne, et les qualités de son écriture sont indéniables. Il démêle les fils de l'entrelacement et, rassemblant les morceaux dispersés dans plusieurs romans, parvient à reconstituer de longues séquences linéaires

d'aventures consacrées à un personnage. Le récit gagne ainsi en clarté et s'oriente vers une forme romanesque moderne. L'écriture est vive, alerte, rythmée, guère éloignée du langage parlé ; elle vise toujours à la simplicité. Elle évite les répétitions, sauf lors des scènes de joutes et de tournois, que l'auteur n'hésite pas à décrire en détail : la chevalerie reste son idéal suprême, et il prend grand plaisir à en relater toutes les manifestations. Il donne aussi à son récit une coloration biblique qui renoue avec l'inspiration de la *Queste* ou du *Perlesvaus*.

En mettant l'accent sur les aventures plutôt que sur la psychologie, Malory accentue certaines tendances profondes de la prose arthurienne française. Les sentiments amoureux de Tristram et Isoud, l'importance des personnages féminins, le rôle de Merlin et ses amours avec Ninienne sont réduits. Mais il sait aussi faire preuve d'indépendance : ainsi, contrairement à la tradition des romans en prose français, Gauvain exprime-t-il des conceptions très élevées de l'honneur chevaleresque, et sa haine de Lancelot se fonde, non sur des sentiments vils, mais sur son adhésion aux principes courtois de l'honneur. En sorte que la destruction de la Table Ronde devient la conséquence même des idéaux qu'elle a suscités.

En dernière analyse, celle-ci s'explique par le débordement des sentiments privés (haine de Gawain, amour de Launcelot et Guinevere...) sur la sphère publique. L'idéal chevaleresque se trouve alors dévoyé. Telle serait aussi la signification du portrait d'Arthur, qui garde en toute circonstance sa dignité et sa grandeur. Au terme de la guerre des Deux Roses, il peut être lu comme une métaphore de la royauté selon les Tudor.

Il ne faut pas se cacher toutefois que, plus que l'idéologie chevaleresque de l'auteur, ce sont sans doute les aventures qu'il raconte qui ont séduit des générations de lecteurs anglo-saxons.

Postérité de Malory. Malory a permis à la littérature arthurienne de continuer à exister dans le domaine anglo-saxon. Le théâtre élisabéthain comprend de nombreuses pièces à thème arthurien comme *The Misfortu-*

nes of Arthur, de Thomas Hughes (1588), *The Faerie Queene*, d'Edmund Spenser (1552-1599), *Sir Gawayne*, de Shakespeare, *King Arthur* de Henry Purcell... Mais le mythe se transforme, les aventures sont renouvelées et intègrent des éléments féeriques ou allégoriques étrangers à l'univers arthurien. En réalité, du répertoire arthurien fixé par Malory, seuls surnagent quelques noms : Merlin, Arthur, Tristan.

Il faut attendre la fin du XVIIIe s. pour que renaisse la matière arthurienne, en réaction contre le Néo-classicisme et contre la société industrielle. Le Moyen Âge devient alors le refuge des romantiques, qui croient y retrouver la foi, le sentiment, la pureté, la beauté et l'harmonie, la solidarité entre les humains... Le poète Tennyson (1809-1892) consacre une grande partie de son œuvre à des thèmes arthuriens puisés dans Malory, et où il magnifie la spiritualité, la pureté et la chasteté, composantes essentielles de la morale victorienne. Il inspirera à son tour les peintres préraphaëlites, notamment E. Burne-Jones.

2. **Survivance et oubli des romans arthuriens en France.** — En France, la matière de Bretagne connaît une longue éclipse à partir du XVIe s. La dernière édition du *Merlin* date de 1528, celle du *Tristan en prose* de 1533. Le *Lancelot*, qui connaît plusieurs abrègements successifs, cesse d'être édité après 1591. Pourtant, Claude Platin met en prose, en les combinant, les histoires de Jaufré et de Guinglain. À la même époque, le lyonnais **Pierre Sala** (1455-1530) rédige un *Yvain* et un *Tristan* qui ne manquent pas de qualités.

Dans l'*Yvain*, rédigé en octosyllabes à rimes plates comme son modèle, Pierre Sala innove partiellement en supprimant certains épisodes (aventures du sire de la Noire Espine et du Château de Pesme Aventure), en multipliant les transitions qui font office de résumé, les développements explicatifs, en supprimant les éléments merveilleux. Le *Tristan* (1525-1529) renouvelle quant à lui la matière du *Tristan en prose*, en évacuant presque totalement la dimension amoureuse. Principalement occupé par un récit détaillé des hauts faits chevaleresques de

Tristan et de Lancelot, il s'achève sur un curieux épisode consacré à la Dame à la Licorne, prélude à une réconciliation générale. Tristan et Lancelot y sont les représentants admirables mais anachroniques d'un temps révolu.

Peut-être rédigés à la demande de François Ier, mais demeurés inédits à l'époque, ces deux romans de chevalerie empreints d'une certaine mélancolie conservent une trame et un contenu très médiévaux tout en faisant preuve d'une certaine audace novatrice. Le traitement simplifié de la matière courtoise s'y apparente à l'esthétique de la nouvelle (P. Servet). Il s'agit de textes de transition qui prouvent que la matière Bretagne n'avait pas encore perdu tout son attrait au XVIe s. : alors que Montaigne assimile les romans de chevalerie à des « livres à quoy l'enfance s'amuse », Joachim Du Bellay et Ronsard continuent d'ailleurs de considérer le *Tristan* et le *Lancelot* comme des modèles.

Le *Nouveau Tristan*, de Jean Maugin dit l'Angevin (1554), constitue la dernière tentative d'adapter le romanesque arthurien au goût de la Renaissance. Tout en rajeunissant le style, le roman, inachevé, suit scrupuleusement la trame du *Tristan en prose*. Il connut quatre éditions jusqu'en 1586. L'intérêt pour la matière de Bretagne s'estompait alors rapidement. En Espagne, *Don Quichotte* (à partir de 1605) est le dernier avatar pathétique et grandiose du rêve chevaleresque.

Au XVIIe s., malgré quelques allusions de loin en loin et l'apologie de Jean Chapelain (*De la lecture des vieux romans*, 1647), la littérature arthurienne sombre dans l'oubli. Contrairement aux chansons de geste et à d'autres romans de chevalerie, elle est quasi ignorée de la littérature de colportage.

Mais de rares témoignages – contes oraux, légendes sur la « Chasse Artu », bref poème de 247 vers composé vers 1450, le *Dialogue entre Arthur roi des Bretons et Guynglaff* – laissent à penser qu'une tradition arthurienne survivait dans l'ouest de la France.

III. — Redécouverte de la matière de Bretagne

Alors même que les philosophes des Lumières dédaignaient le Moyen Âge, qualifié de « gothique », c'est au XVIIIe s. que la littérature arthurienne est redécouverte, en particulier grâce au comte de Tressan, auteur d'un *Corps d'extraits de romans de chevalerie* dont il existe de nombreuses éditions et où l'on trouve *Tristan de Léonois* et *Artus de Bretagne*.

La matière de Bretagne fait aussi l'objet de nombreux résumés dans la *Bibliothèque universelle des romans*, fondée par le marquis de Paulmy d'Argenson.

En Allemagne, après une dernière floraison d'œuvres arthuriennes au XVIe s. (dont une adaptation du *Prosa-Tristant* pour la scène, par Hans Sachs, en 1553), la redécouverte de la littérature médiévale au XVIIIe s. est le fait d'universitaires et d'érudits comme Christoph Heinrich Myller, qui fait connaître *Iwein*, *Parzival* et *Tristan* : c'est de leurs travaux que s'inspireront les romantiques.

1. **Le romantisme arthurien.**— Le romantisme marque un revirement. Les textes médiévaux, redécouverts, sont considérés comme le témoignage d'une époque primitive, sauvage, épique, exempte des contraintes étriquées du rationalisme, du classicisme et du prosaïsme bourgeois.

Cette vision, largement erronée, parcourt le XIXe s. En Angleterre, elle inspire Walter Scott, Tennyson et les peintres préraphaëlites, qui redécouvrent le monde arthurien à travers Malory ; en Allemagne, Richard Wagner (*Tristan und Isolde*, 1865 ; *Parsifal*, 1882) ; en France, les symbolistes : Edgar Quinet (*Merlin l'Enchanteur*, 1860), les peintres Odilon Redon et Paul Sérusier.

Il faut attendre G. Paris ou J. Bédier pour que les textes soient étudiés pour eux-mêmes, et non plus en tant que reflets affaiblis des âges obscurs qui les ont précédés. Grâce à des éditions qui dépassent le public universitaire (la superbe reconstitution de *Tristan et Iseut* par

J. Bédier, en 1900, connut un immense succès), les textes arthuriens nourrissent alors la plupart des arts : peinture, opéra, littérature, cinéma.

2. **Mythe et aventure au XXe s.** — Depuis la fin du XIXe s., l'opéra, la littérature et le cinéma s'inscrivent dans deux traditions : l'aventure et le mythe.

À la tradition des romans d'aventure se rattachent l'opéra *Les chevaliers de la Table Ronde*, d'Ernest Chausson, les grands classiques du cinéma hollywoodien (*Les chevaliers de la Table Ronde*, *Camelot* ou plus récemment *Lancelot,* de T. Fisher) mais aussi une multitude de romans du Graal et de la Table ronde, notamment américains. Parmi ceux-ci on peut citer le roman parodique de Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1899), les ouvrages de T. H. White (1905-1964), où le comique se mêle aux aventures chevaleresques, le *Roi Arthur et ses preux chevaliers,* de John Steinbeck (1976) ou encore la série à succès des *Dames du lac,* de M. Z. Bradley, qui tend à réhabiliter le paganisme celtique aux dépens du christianisme (1982). Parmi les œuvres plus originales, le grand poème *The Waste Land*, de T. S. Eliot (1922), inspiré des travaux de J. L. Weston, voit dans l'histoire du Graal un mythe de fertilité.

La science-fiction puise elle aussi largement dans le répertoire de motifs arthuriens, dont on retrouve les avatars aussi bien dans la littérature que dans la bande dessinée, le cinéma ou les jeux vidéo. Dans *Monty Python Sacré Graal*, les célèbres humoristes britanniques donnent une lecture parodique des péripéties de la Quête selon Malory.

La dimension mythique de la littérature arthurienne inspire les créateurs les plus variés : Richard Wagner *(Parsifal* et *Tristan),* Jean Cocteau (*Les chevaliers de la Table Ronde* et, au cinéma, *L'éternel retour*), Julien Gracq *(Le Roi-Pêcheur),* Jacques Roubaud *(Graal-Fiction),* les cinéastes Robert Bresson *(Lancelot),* Yvain Lagrange *(Tristan et Iseut),* John Boorman *(Excalibur)*... Quant au film *Perceval le Gallois*, d'Éric Rohmer, il s'agit d'une lecture fidèle et stylisée du roman de Chré-

tien de Troyes. Plus surprenant : la structure des feuilletons télévisés américains, qui fait se dérouler en parallèle plusieurs histoires dont les protagonistes se croisent, s'apparente étroitement à l'entrelacement arthurien. Il n'est pas jusqu'à la musique pop qui ne soit touchée par les mythes arthuriens (*Avalon*, de Roxy Music).

Ainsi la matière de Bretagne continue-t-elle d'inspirer, consciemment ou non, une part non négligeable de la création artistique.

CHRONOLOGIE DES PRINCIPAUX TEXTES ARTHURIENS (DATES APPROXIMATIVES)

v. 800	*Historia Brittonum* (Nennius)
v. 1100	*Gesta Regum Anglorum* (Guillaume de Malmesbury)
1134	*Prophetiae Merlini* (Geoffroy de Monmouth)
v. 1135	*Historia Regum Britanniae* (Geoffroy de Monmouth)
v. 1145-1160	*Vita Gildae* (Caradoc de Llancarvan)
v. 1150	*Vita Merlini* (Geoffroy de Monmouth)
1155	*Roman de Brut* (Wace)
v. 1160	*Lais* de Marie de France
v. 1170	*Érec et Énide* (Chrétien de Troyes)
v. 1175	*Tristan* (Thomas)
v. 1176	*Cligès* (Chrétien de Troyes)
1177-1181	*Le Chevalier au Lion-Yvain* ; *Le Chevalier de la Charrette-Lancelot* (Chrétien de Troyes)
1170-1190	*Tristan* (Eilhart d'Oberg)
v. 1180	*Tristan* (Béroul)
1180-1185	*Érec* (Hartmann von Aue)
1181-1190	*Le Conte du Graal-Perceval* (Chrétien de Troyes)
1189-1205	*Brut* (Layamon)
v. 1190	*Le donnei des Amanz* ; *Tyolet*
1194-1205	*Lanzelet* (Ulrich von Zatzikhoven)
av. 1200	*La Folie Tristan* de Berne ; *La Folie Tristan* d'Oxford
v. 1200	*Le Bel Inconnu* (Renaut de Beaujeu ou de Bâgé) ; *Les Enfances Gauvain* ; Première version du *Livre de Caradoc (Première Continuation du Conte du Graal)* ; *Le roman de l'Estoire dou Graal* ; *Merlin* en vers (Robert de Boron) ; *La Vengeance Raduigel* (Raoul de Houdenc ?) ; *Iwein* (Hartmann von Aue)
v. 1200 ?	*Le lai du cor* (Robert Biket)
1200-1210	*Tristan* (Gottfried de Strasbourg) ; *Le Chevalier à l'épée* ; *La Demoiselle à la Mule* ou *La Mule sans frein* (Païen de Maisières)

1200-1225	*Le Mantel mautaillié ; Meriadeuc (Le Chevalier aux deux épées)*
v. 1205	*Parzifal* (Wolfram von Eschenbach)
1205-1210	*Deuxième Continuation du Conte du Graal* (Wauchier de Denain ?)
v. 1210	*Joseph* ; *Merlin* ; *Perceval en prose* (Robert de Boron)
1200-1220	*Méraugis de Portlesguez* (Raoul de Houdenc)
1200-1210 ?	*Perlesvaus*
1210-1215	*Wigalois* (Wirnt von Grafenberg)
1217-1263	Règne du roi de Norvège Haakon IV, qui fait traduire de nombreux textes arthuriens en norrois
v. 1220	*Diu Crône* (Heinrich von dem Türlin) ; *Durmart le Gallois* (?)
1220-1225	*Lancelot propre (Vulgate)*
1220-1230	*Estoire del Saint Graal* ; *Queste del Saint Graal* ; *Mort le Roi Artu* ; *Estoire de Merlin* ; *Suite du Merlin (Vulgate)*
v. 1225	*Gliglois* ; *Jaufré* (?)
1225-1250	*Yder*
XIIIe s.	*Le Valet à la cote mal taillée* ; *Le Chevalier Melior* ; *Merlin Merlot*
XIIIe s.	Romans gallois de *Peredur* ; *Geraint et Enid* ; *Owain*
v. 1230	*Troisième et Quatrième continuations du Conte du Graal*
1230-1260	*Beaudous* (Robert de Blois)
apr. 1235	*Le Livre d'Artus*
1237-1241 ?	*Fergus* (Guillaume Le Clerc)
v. 1240	*Tristan en prose* ; *Cycle Post-Vulgate, Guiron le courtois*
v. 1250	*L'Âtre périlleux* ; *Hunbaut* ; *Claris et Laris* ; *Le Roman de Silence*
apr. 1250	*Fouke Fitz Warin*
1250-1275	*Floriant et Florette*
v. 1260	*Le Roman de Laurin*
v. 1270	*Les Merveilles de Rigomer*
1272-1298	*Compilation* de Rusticien de Pise
v. 1280	*Escanor* (Girart d'Amiens)
v. 1294	*Le Roman des fils du roi Constant* (Baudoin Butor)
début XIVe s.	*Artus de Bretagne*
1300-1340	*Sir Perceval of Galles*
1325-1350	*La Tavola Ritonda*
v. 1330	*Blandin de Cornouailles*

1330-1340	*Sir Tristrem*
XIVe s.	*Yvain en prose*
1337-1344	*Perceforest*
v. 1375 ?	*Sir Gawain and the Green Knight*
1383-1388	*Méliador* (Jean Froissart)
v. 1400	*Le Chevalier du Papegai* ; *Ysaÿe le Triste* ; *Morte Arthure* allitérative
1470	*Compilation* de Micheau Gonnot (ms. fr. 112 de la BnF)
av. 1471	*La Morte Darthur* (Thomas Malory)
v. 1525	*Le Chevalier au Lion* ; *Tristan* (Pierre Sala)
1554	*Le Nouveau Tristan* (Jean Maugin)

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Il est impossible de citer tous les travaux consacrés à la matière de Bretagne, y compris ceux auxquels nous faisons allusion dans le corps du texte. Nous renvoyons au *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne (BBSIA)*, publié annuellement depuis 1949. Il contient une bibliographie mondiale quasi exhaustive, ainsi que des articles de fond. Il est complété par les actes des Congès arthuriens, qui se tiennent tous les trois ans et sont consacrés à un ou plusieurs thèmes précis.

La plupart des œuvres sont désormais accessibles dans des éditions scientifiques de grande qualité, notamment dans les collections des « Textes littéraires français » (Genève, Droz) et des « Classiques français du Moyen Âge » (Paris, Champion). On trouve aussi les textes majeurs, en ancien français ou en traduction moderne, dans plusieurs collections chez Champion, au Livre de Poche (« Lettres gothiques »), en Folio ou 10/18.

Il existe peu de synthèses générales sur la littérature arthurienne. Bien que daté, le recueil *Arthurian Literature in the Middle Ages*, publié sous la direction de R. S. Loomis (Oxford, Clarendon Press, 1959) demeure irremplaçable. On trouvera une mise au point plus récente dans le volume *La légende arthurienne : le Graal et la Table ronde*, publié sous la direction de D. Régnier-Bohler dans la collection « Bouquins » (Paris, Robert Laffont, 1989). Malgré un point de vue trop exclusivement anglo-saxon et parfois dépassé, *The Arthurian Encyclopedia* (New York et Londres, Garland Publishing, 1986) constitue une source inépuisable d'informations factuelles sur l'histoire des textes. On peut aussi citer la bibliographie très complète de R. Trachsler, *Les romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes* (Paris-Rome, Memini, 1997).

TABLE DES MATIÈRES